

تأليف: دوايت سوين
كتابة
السيناريو للسينما
ترجمة: أحمد الحضرى
دار الطناني للنشر والتوزيع
علي مولا

كتابة السيناريو للسينما

تأليف

دوايت سوين

ترجمة

أحمد الحضرى



Film Scriptwriting: a practical manual, 2nd ed.
Copyright © 1988 byDwight V. Swain and
Joye R. Swain.

كتابة السيناريو للسينما

تأليف : دوايت سوين و جوى سوين

ترجمة : أحمد الحضري

التنفيذ الفني : أحمد بكري

تصميم الغلاف : كامل جرافيك

سوين / دوايت
كتابة السيناريو للسينما
تأليف دوايت - ترجمة أحمد الحضري .
القاهرة : دار الطناني للنشر والتوزيع / ٢٠١٠ .
٣٥٦ ص - ٢٤ × ١٦,٥ سم
تدمك ٩٧٧٦٢١٧٣٠٣
١ - الأفلام السينمائية
(أ) - الحضري / أحمد (مترجم)
(ب) - العنوان .
٨٠٨,٠٦٦٧٩١
رقم الإيداع بدار الكتب ٩٧٩٤ / ٢٠١٠
ISBN : 977 - 6217 - 30 - 3

الطبعة الثانية : ٢٠١٠

حقوق الطبعة العربية محفوظة بالإتفاق مع المؤلف



٢ شارع شريف باشا - عمارة اللواء - عابدين - القاهرة
رمز بريدي ١١١٢١
تليفون : ٢٣٩١٣٦٢٢ - فاكس : ٢٣٩٢١٥٩٠
www.tanany.com
Processing@tanany.com

المحتويات

القسم الثالث : **حيل المهنة**

مـلاحـق

مقدمة الطبعة العربية الثانية

ظهرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب في لغته الأصلية -الإنجليزية- في عام ١٩٧٦، لمؤلفه دوايت سوين Dwight Swain، كاتب السيناريو المعروف، وصدرت منه عدة طبعات.

ثم أضافت زوجته جوي سوين Joye Swain، وهي كاتبة سيناريو مرموقة أيضا، إلى الكتاب نفسه فصلين جديدين، هما فصل "١٨دروس من المحترفين"، تعرض فيه على القارئ مقتطفات من أعمال كاتبي سيناريو مختلفين، وفصل "١٩الجانب الآخر"، تتحدث فيه مع فناني تحويل الكلمات المكتوبة على الورق إلى لقطات مرئية في السينما أو التليفزيون. وتم طبع أربع طبعات من الكتاب بالإضافة الجديدة بعد ذلك، إلى جانب عدد الطبعات التي تمت منه في وضعه الأول.

أما بالنسبة لهذه الترجمة العربية للكتاب نفسه فقد ظهرت الطبعة الأولى منها في عام ١٩٨٨، وهذه هي الطبعة الثانية للترجمة العربية، بعد إضافة نماذج مفيدة للقارئ العربي من الفصلين ١٨ و١٩ اللذين استجدا بعد ظهور الطبعة العربية الأولى.

أحمد الحضري

سبتمبر ٢٠٠٩

مقدمة المترجم للطبعة الأولى

عندما أراد داويت سوين مؤلف هذا الكتاب أن يقسم الأفلام السينمائية إلى قسمين رئيسيين، أطلق على القسم الأول إصطلاح أفلام الواقع، وعلى القسم الثانى اصطلاح الأفلام الروائية، ولما كان اصطلاح أفلام الواقع ليس مألوفا عندنا للتعبير باللغة العربية، ولا حتى باللغة الإنجليزية التى هى اللغة الأصلية لهذا الكتاب، عن أفلام هذا القسم، فقد فضلت أن أطلق عليه اصطلاح الأفلام التسجيلية حتى يصبح هذا القسم أكثر وضوحًا للقارئ العربى.

وأود أن أشير هنا أيضا إلى أن داويت سوين عندما يذكر خلال فصول كتابه، تعبير «قبل أن تضغط باصبعك أى مفتاح من مفاتيح الآلة الكاتبة» فإنه يقصد أول مرحلة من مراحل تدوين الفكرة أو الموضوع على الورق، وهى الخطوة الأولى المعروفة عندنا بـ- «التسويد» إن المؤلفين وكاتبى السيناريو معتادون فى الولايات المتحدة الأمريكية على إستخدام الآلة الكاتبة - ويتم الآن استخدام الكمبيوتر - بدلا من القلم، من أول مراحل «التسويد» إلى آخر مراحل «التبييض» بينما يعنى استخدام الآلة الكاتبة أو الكمبيوتر عندنا مرحلة التبييض فقط.

ولما كان هذا الكتاب يتضمن ملحقا وافيًا (هو الملحق حـ) خاصا بالاصطلاحات السينمائية التى ترتبط بكتابة السيناريو، فقد استبعدت فكرة إضافة الأصل الإنجليزى لكل اصطلاح سينمائى عند ذكره خلال فصول الكتاب، مكتفيا بالترجمة العربية، وعلى من يريد أن يعرف الأصل الإنجليزى لكل إصطلاح أن يرجع إلى الملحق الخاص بذلك.

كما أضفت أنا من عندى الملحق د خاصا بالأسماء الأصلية باللغة الإنجليزية للأفلام السينمائية التى ورد ذكرها خلال فصول هذا الكتاب، حتى يسهل على القارئ العربى تمييزها.

وأتقدم هنا بالشكر والإعتراف بالجميل للأستاذ **حسين حلمى** المخرج السينمائى وكاتب السيناريو المعروف، لما قدمه لى من نصح وعون فى تعريب الاصطلاحات وتسهيل فهمها على القارئ العربى، خاصة وأنه يتولى تدريس مادة كتابة السيناريو فى معاهدنا المتخصصة، كما أتقدم بالشكر للأساتذة السينمائيين المتخصصين **عبدالحى**

أديب (سيناريو روائى) و**أحمد عبدالوهاب** (سيناريو روائى وتدريس مادة كتابة السيناريو) و**مصطفى محرم** (سيناريو روائى وسيناريو واخراج تسجيلى) لإسهامهم فى تعريب الاصطلاحات. كما أخص بالشكر والاعتراف بالجميل أيضا الزميل **هاشم النحاس** (مخرج وباحث سينمائى) لدوره الفعال فى تعريب الاصطلاحات ومحاولة توحيدها.

أحمد الحضرى

مقدمة المؤلف
قبل أن نبدأ

ما الذى تتوقعه بالضبط من كتاب عن كتابة السيناريو للسينما؟

الإجابة: الأدوات.

دعنى أتوسع فى كلامى، منذ سنوات عديدة، التحقت بوظيفة كاتب سيناريو لدى منتج أفلام إعلامية بالرغم من أننى لم أكن قد رأيت بعينى أى سيناريو سينمائى.

وما تبع هذا كان كابوسا محطما للأعصاب، كنت أتلمس طريقى خلاله، كنت أواصل بلا إنقطاع عرض بعض الأفلام إلى الأمام وإلى الوراء من خلال جهاز عرض غير سليم ماركة بل أند هاول، محاولا أن أستخلص لنفسى ما الذى يجعل هذه الأفلام تنبض بالحياة، وكنت إلى جانب ذلك، أقوم بحمل مصابيح الإضاءة، وتزويد المناظر بمكملاتها (الاكسسوار) وإرسال التلغرافات واستلامها، وكنت من آن لآخر أكنس أرضية غرفة المونتاج، وعندما قرأت كتاب فلاديمير نيلسن «السينما كفن تخطيطى» وكتاب ف. بودفكين «الفن السينمائى والتمثيل السينمائى» فى مكتبه الحى، كان هذا حدثاً رئيسياً بالنسبة لى فى اقتحام هذا المجال، كما كنت اهتز من التأثر والتشوق وأنا استجدى الإطلاع على نسخة من أى سيناريو من أى نوع من شركة كالفين فى مدينة كانساس، حتى أحصل على فكرة ما عن الصياغة الصحيحة لكتابة السيناريو.

هذه الطريقة تعرف باسم التعلم بالطريق الصعب، وأنا لا أنصح بإتباعها.

وأخيرا اكتشفت أن كتابة سيناريو سينمائى ناجح ليست أمرا واحدا، بل هى عدة أمور معا، فالكتابة عملية تتكون من عدد لانهاية له من العمليات الفرعية. إن «تعلم الكتابة» يعنى تعلم كيف تمر بالخطوات التى تدخل فى العمليات الفرعية بيسر وسهولة، وكيف تربط بين هذه العمليات الفرعية المختلفة وأن تجمع بينها فى كل متكامل.

وهناك ثلاثة عناصر تدخل فى سياق هذا التعلم: العمل والحظ والموهبة.

لماذا أضع **العمل** فى المكان الأول؟ لأنه يقف وحده بارزا كأهم عنصر فى هذا الثلاثى. وكما تقول الحكم القديمة، أفضل طريقة لتعلم الكتابة هى الكتابة. وإذا توفر ما يكفى من الوقت والصبر والمران فإن أضعف مبتدئ سوف يتحسن وضعه، ولا يمكن الإستعاضة عن هذا بأى قدر من الكلام أو النظريات أو الدراسة.

وإن كان دور **الحظ** ثانوياً، إلا أنه يقوم بدور رئيسى فى الكتابة، ويمكنك أن تسميه

المصادفة إذا شئت ، إنه القدرة على أن تتعثر فى الأشياء التى تريدها وإن لم تكن تبحث عنها . إنه الدافع الأعمى الذى يقودك لأن تقرأ الكتاب المناسب ، وأن تتحدث إلى الشخص المناسب ، وأن تضع الكلمات المناسبة أو الأفكار المناسبة ، وأن تصل إلى الرؤيا المناسبة . وأرجو ألا يضحك أحد عندما يسمع أن شخصا قد هب من نومه فجأة فى منتصف الليل وقد أتاه الحل النموذجى لمشكلة ما ، ثم استغرق فى نومه ثانية ليستيقظ فى الصباح ويكتشف أن الفكرة قد اختفت تماما .

وماذا عن **الموهبة** ؟

نعم ، ماذا عن الموهبة؟ من الواضح أن بعضنا لديه استعداد أكثر من غيره ، سواء كان ذلك فى مجال ميكانيكا السيارات أو عزف الكمان أو خبز العيش .

أو الكتابة .

أما لماذا يبقى الأمر على ما هو عليه فهذا سؤال مفتوح ، وإن كان لا يهمنا هنا على أى حال ، وما يهمنا ، وبصرف النظر عمن ينتصر عند مناقشة : الوراثة ضد التكيف ، أن عليك أن تبدأ من حيث تقف ، وأن تعمل بما هو متوفر لديك . ومن الأفضل طبعا أن تكون لديك تسهيلات خاصة أو بصيرة نافذة طوع بنانك . ولكننى أؤكد لك من خبرتى التى لا بأس بها فى كل من الكتابة والتعليم ، أن أقل قدر من الموهبة مع العمل سوف ينقلك إلى مدى أبعد بكثير مما ينقلك إليه أكبر قدر من الإستعداد ولكن بدون حيوية .

إلى أين يقودك هذا - يا كاتب السيناريو المبتدئ ؟

إن حالتك ليست سيئة جداً وأغلب الظن أن ما يعوزك هو أن تعترف عن طيب خاطر بأنك مبتدئ : أى أنك رجل ، أو امرأة ، يحاول أن يقوم بمهمة إبداعية تستلزم مهارات لم يتمكن منها بعد .

ومادامت هذه هى الحال ، فإن ما تحتاج إليه هو قدر أقل من النظريات والعموميات عما تحتاجه من إجراءات محددة ملموسة تخطو بك خطوة وراء أخرى . وسواء كانت وسائلك وحيلك هى «الأفضل» بصورة قاطعة من أجل هذا الغرض أم لا ، فليس هذا مهما ، لأن «الأفضل» مفهوم خادع . إن وسائل التناول والمعالجة التى تصل بشخص ما إلى حد الكمال قد تثبت عدم فاعليتها بالنسبة لشخص آخر ، والمهم هو أن تكتشف طريقا ما - أيا كان هذا الطريق - لكى تتعامل مع مشاكلك أنت بطريقة مثمرة . والأبسط هو الأفضل . وكلما ازددت خبرة ستصل إلى «أفضل» الوسائل التى تناسب ذوقك ومزاجك أنت . إن ما تحتاجه الآن هو الأساسيات : هو الأدوات العملية التى تساعدك على تنفيذ مهمتك .

وهذا هو ما يدور حوله هذا الكتاب : الأدوات ، أدوات كتابة السيناريو وكيف

تستخدمها . ولا يهمنا فى شئ إذا امتعض أحد المتمرسين وصاح قائلا : «ولكن هذه ليست هى الطريقة التى أعمل بها» ، أو أنك بعد مرور عشر سنوات من الآن سوف تبتسم باستخفاف من فكرة أن هذه الخطوات كانت فى يوم من الأيام هى كل ما تعتمد عليه ، لأنك عندئذ تكون قد عرفت نفسك ومهنتك بقدر أفضل يعادل عشر سنوات كاملة .

وأثناء هذا ، ويوما بعد يوم وخطوة بعد خطوة ، ستساعدك هذه الوسائل على أن تكتب سيناريوهات متماسكة .

حظا سعيدا أيها الأصدقاء ! من صميم قلبى .

دوايت سوين



كتابة السيناريو للسينما



الفيلم وأنت

من ألطف الأشياء عن كتابة السيناريو للسينما أنها لا تكتفى بأن تدبر لك مصدرا للكسب، بل هى تهيىء لك أيضا طريقة للحياة تسمح لك بأن تستغل كل إمكانياتك.

وبالإضافة إلى هذا، يمكنها أن تسبب لك متعة هائلة إذا ما تفرغت لها.

والسؤال التالى: ما الذى تحتاجه لكى تصبح كاتب سيناريو للسينما؟

سبعة أشياء:

١- ذلك النوع من الجلد الصلد لوحيد القرن وعزيمته الحديدية التى لا تقبل «لا» كإجابة لطلبها.

٢- القدرة على أن يثير أى موضوع إهتمامك فى ظرف عشرة دقائق، وبدون أى إخطار سابق.

٣- المرونة بالقدر الذى يمكّنك من أن تتلقى أسوأ ضربة فى أسنانك أو سكينا فى ظهرك فيما يتعلق باعتزازك بنفسك، وتبدو مع ذلك مبتسما أنيسا.

٤- ضمير من ذلك النوع الذى يملى عليك أن تتفانى لعمل أفضل ما يمكنك عمله من مهمة سيئة، حتى ولو كانت كل ذرة فيك تغلى من الإستياء وخيبة الأمل.

٥- فهم لكيف تستفيد من موهبتك الإبداعية إلى أقصى حد..

٦- قرار باختيار المجال الذى تحب أن تعمل فيه.

٧- إلمام بمبادئ العمل الإجرائية والوسائل التقنية لكاتب السيناريو.

هل يعنى هذا أنه إذا توفرت لك هذه الصفات سيكون النجاح حليفك تلقائيا؟

مهلا! يجب أن تعرف أنه كى تصبح كاتب سيناريو فهذا شأن، وكى تصبح كاتب سيناريو ناجحا فهذا شأن آخر مختلف.

وكما تعرف يوجد فى هذه الحياة عنصر اسمه المنافسة، هناك أشياء معينة تلوح لك كما تتمناها، مثل الأجر المرتفع، والعمل الملائم، والإرضاء الذاتى. ويتبع هذا أن هناك عددا من الناس الذين يريدون الحصول على هذا أكثر من عدد الناس الذين يمكنهم الحصول عليه.

والنتيجة : البقاء للأصلح . وهذا حال غير سعيد للكثيرين ، حيث أن حقيقة تعبير «الأصلح» قد تعنى أى شئ من الموهبة الخالصة إلى أن يكون لك عم أو خال له فى مسالك الأمور من الداخل . ولكن هذا هو حال الدنيا كما يقولون ، والمقدرة على مواجهة هذا والتغلب عليه هى جزء من الصلابة والمرونة التى ركزنا عليها فى بندى ١ ، ٣ السابقين .

ومن جهة أخرى ، قد لا تحملك الفرص إلى أبعد من هذا ، فيما يختص بكتابة السيناريو . أما ما يمكنك أن تحرزه من نجاح فى المدى الطويل فهذا يتوقف كثيراً على قدراتك الخاصة ككاتب . . قدراتك ، مضافا إليها النقاط السبع التى ذكرناها منذ قليل .

فماذا عن هذه النقاط ؟ لنفحص كلا منها على حدة .

١- ذلك النوع من الجلد الصلد لوحيد القرن وعزيمته الحديدية التى لا تقبل «لا» كإجابة لطلبها.

لو كان والدك نجمًا سينمائيًا ، أو مخرجاً كبيراً ، أو مساهماً بمبلغ يتكون من ٧ أعداد فى شركة سينمائية أو شركة تشترى أفلامًا ، لكان من الممكن أن تلقى رغبتك فى أن تصبح كاتب سيناريو قبولاً حارًا . سوف يرحب المندوبون بقراءة محاولاتك ، وسوف يدردش معك المنتجون أثناء تناول بعض المشروبات ، وقد يتمادى أحد المخرجين فيضمك تحت جناحه ، بأن يتعاقد معك على القيام بمهمة بسيطة بحيث يتيح لك أن تشهد عن قرب عمليات صناعة الفيلم ومشاكله .

هل فهمتنى؟ إنهم لم يشتروا سيناريوهاتك بعد ، ولم يتعاقدوا معك ككاتب سيناريو ، إلا إذا كانت سيناريوهاتك المشار إليها على قدر عال من الجودة ، وترقى لوحدها إلى مستوى المنافسة ، إن الإنتاج السينمائى عمل باهظ التكاليف ولا يمكن أن تسير أموره إلا على هذا المنوال ، ولكنك تكون قد فتحت لنفسك ثغرة من نوع ما فى الجدار العالى الذى يحيط بعالم السينما .

ولكن أغلبنا ، لحسن حظهم أو لسوء حظهم ، لا يملكون مثل هذا التصريح بالدخول ، وبالتالى فليس أمامنا خيار غير اقتحام هذه التحصينات بمفردنا .

صدقنى هناك مهام أسهل من هذا ، إلا أن السيناريوهات التى ترسل بالبريد تعاد إلى أصحابها دون أن يفتحها أحد . (سوف أشرح السبب فى فصل ١٦) .

وبالتالى عليك أن تغير الزاوية وتبدأ من جانب مختلف تماما ، قد يعنى هذا أن تصنع أفلامًا بمفردك ، من مقاس سوبر ٨مم أو ما إلى ذلك ، على أمل أن يعترف شخص ما بموهبتك . أو أن تلتحق بدورة سينمائية فى إحدى المدارس التى تدعو بعض المشتغلين بهذه الصناعة لكى يلقوا بعض المحاضرات . أو أن تشق طريقك فى خلق علاقات مع

العاملين فى أحد الأستوديوهات على أمل أن تلتقى إن آجلا أو عاجلا بشخص له حق شراء سيناريوهات، أو أن تقبل القيام بعمل أحد السعاة أو بالكتابة على الآلة الكاتبة أو بأعمال النظافة لكى تكوْن بعض العلاقات المماثلة.

وكنت أتمنى أن يكون فى أحد هذه الاقتراحات الإجابة على سؤالك، إلا أنها للأسف لا تحقق هذا. إن كتابة السيناريو مجال شاق يصعب اقتحامه، وكما قال لى أخيرا أحد المسئولين فى إتحاد الكتاب: «ثلاثمائة من أعضائنا لديهم عمل أكثر مما يمكنهم ملاحقته. بينما يقوم الـ ٣٠٠٠ عضو الباقون بالعمل بعض الوقت فى محطات خدمة السيارات».

ونصل من هذا إلى أنه لو تعلمت القواعد والمبادئ، ولو ثابرت وأصررت، ولو توفرت لديك القدرة على الكتابة، عندئذ قد – وأكرر كلمة «قد» – تصل إلى نقطة البداية.

هل كلامى هذا لا يشجعك؟ حسن، إذا كان كلامى لا يشجعك ويثنيك عن رغبتك، فمن الأفضل لك ألا تبدأ. أما إذا كانت كتابة السيناريو السينمائى تسحرك بحيث لن يثنيك شئ عن المضى فى طريقك، فتقدم وارتبط بهذا المجال.

٢- القدرة على أن يثير أى موضوع اهتمامك فى ظرف عشرة دقائق، وبدون أى إخطار سابق.

فى أحد الأيام قال لى أحد أصدقائى، وهو يكون مع زوجته ثنائيا مؤتلفا بارزا فى مجال الكتابة للسينما والتليفزيون: «أنا متأكد من أمر معين. إن الاهتمام، فى مهنتنا هذه، بأن تؤدى المهمة بسرعة يفوق كثيرا الاهتمام بأن تؤديها بإتقان». ثم أضاف: «لا يمكنك أن تتصور عدد المهام التى ضمناها لأنفسنا، لأننا كنا نغادر قاعة الاجتماعات لنختلى سويا فى حجرة الاستقبال لمدة خمس دقائق نتبادل فيها الأفكار، ثم نعود إليهم بزاوية أو وجهة نظر جديدة».

إن خبرتى فى مجال الأفلام التسجيلية تؤكد هذه الحقيقة بكل وضوح. لقد اكتشفت فى مناسبات عديدة بمجرد دخولى قاعة الاجتماعات، إن شخصا ما قد دون اسمى مسبقا على أننى مستعد لأن أقدم سيناريو عن صيد طائر السمان، أو عن معالجة آبار البترول بالأحماض، أو عن ترويج لإحدى كليات البنات. وما هو أغرب، أن التليفون رن مرة فى منزلى فلما أجبت وجدت أن المتحدث هو طبيب نفسانى يطلب منى سيناريو لفيلم يعتمد على جزء مقتطف من نص طبى. وفى مرة أخرى وضع منتج أفلام روائية رسما تجريديا أمامى وكانت صدمة بالنسبة له عندما اختلف تصورى لما توحى به هذه الصورة لى عن تصوره هو.

المقصود؟ عليك يا صديقى أن تكون متحفزاً دائما وواقفا على أطراف أصابع

قدميك، فليس هذا المجال للمفكرين السلبيين.

٣- المرونة بالقدر الذى يمكنك من أن تتلقى أسوأ ضربة فى أسنانك أو سكينا فى ظهرك فيما يتعلق باعتزازك بنفسك، وتبدو مع ذلك مبتسما أنيسا.

نحن فى صباح يوم ما بعد أن قضيت أسبوعا قاسيا تعمل لكى تصل إلى زاوية أو وجهة نظر لها جاذبيتها لتعرضها على المنتج الجديد اللامع لفيلم من أفلام الخيال العلمى، وهو يصغى إليك. . . وأنت تحاول أن تبيع أفكارك. . . ثم يخبرك بأن «عملك الذى سبق ظهور كثير من أمثاله» ... أو أن «خيوط أفكارك» لا تثير اهتمامه، ثم يمارس حقه فى إبعادك عن المهمة.

وقد يتهمك المستشار الفنى لفيلم عن العلاقات الصناعية بأنك «متعصب عنصرى لعين» لأنك قد فرقت بين شخصيتين فى السيناريو بأن وصفت الأول بأنه صربى والثانى بأنه إيطالى.

وقد تجد نجمة الفيلم الروائى أن مجرد وجودك أمر مناف للذوق وتطلب من المخرج أن يبعدك إلى خارج مكان التصوير. وتفصح لك بديلتها فى طريقك للخروج بأن السبب الحقيقى وراء هذا التصرف هو أن نجمة الفيلم تعتقد أنك قد كتبت جمل حوار أفضل لممثلة الدور الثانوى عما كتبته لها فى أحد المواقف التى قد لا تستغرق أكثر من نصف دقيقة!

نعم، أنت فى حاجة إلى المرونة وسهولة التكيف. .

٤- ضمير من ذلك النوع الذى يملى عليك أن تتفانى لعمل أفضل ما يمكنك عمله من مهمة سيئة، حتى ولو كانت كل ذرة فيك تغلى من الإستياء وخيبة الأمل.

فيلم عن صيد الغزال. ويشتبك رجل فى حوار معك مصرا على أن تضيف لقطة لسكين وهى تفتح بطن أنثى غزال تم صيدها خارج موسم الصيد. . . وتوضح الأيدى وهى تخرج من داخل الحيوان الميت جنينا تتساقط منه الدماء. وتوضح للرجل أن هذه اللقطة سوف تجعل نصف المتفرجين يحسون بالغثيان، ولكن بلا جدوى.

فيلم عن التخلف العقلى لحساب إحدى الوكالات القومية، ويتخوف موظف بيروقراطى صغير مما قد يجره الموضوع من آثار ومشاكل فيما بعد، فيصر على استبعاد كل ما فى الفيلم من جرأة فى التفكير، خوفًا من الإساءة لإحدى المنظمات الصحية فى الدولة.

فيلم روائى مخرجه ضعيف بشع. ويواصل بطل الفيلم الاعتراض على الخطوط الرئيسية للموضوع، وعندما تحتج أنت بقول الممثل: «لم يطلب منى جورج كاوفمان

(كاتب سيناريو آخر) قط أن أستعيد جوانب دورى . إشمعنى انت؟»

عليك أن تتخذ قرارا فى كل من هذه الحالات ، وحيث أنك لست القائد المسئول فلا يمكنك أن تتحكم فى الموقف . فهل تتراجع من جانبك وتقول «ليذهب الفيلم إلى الجحيم» ، أم تستمر فى طريق الجهد والعرق ، محاولا أن تجعل الفيلم فى أحسن ما يمكنك من حال ، داخل حدود هذا المأزق؟ .

وإذا كان جوابك «ليذهب الفيلم إلى الجحيم» ، فالرجاء أن تترك هذه المهنة قبل أن تبدأ ، ففى مهنة كتابة السيناريو ما يكفيها من النماذج السيئة . وأنا لا أقصد أولئك الذين يطلبون استبعاد أسمائهم من قائمة الأسماء المذكورة فى بداية الفيلم فى مثل هذه الحالات .

وإنما أنا أعترض على الشخص الذى يستمر فى المهنة وقد توقف عن محاولة النضال .

٥- فهم لكيف تستنفيد من موهبتك الإبداعية إلى أقصى حد.

غنى عن الذكر أن نقول أن كاتب السيناريو يجب أن يكون مبدعا قبل أى شئ آخر . إن الإبداع من أهم أدواته ، إن لم يكن أهمها جميعا ، التى يحملها معه فى حقيبة هذه الحرفة .

وبعض الناس بطبيعة الحال أكثر قدرة على الإبداع من غيرهم .

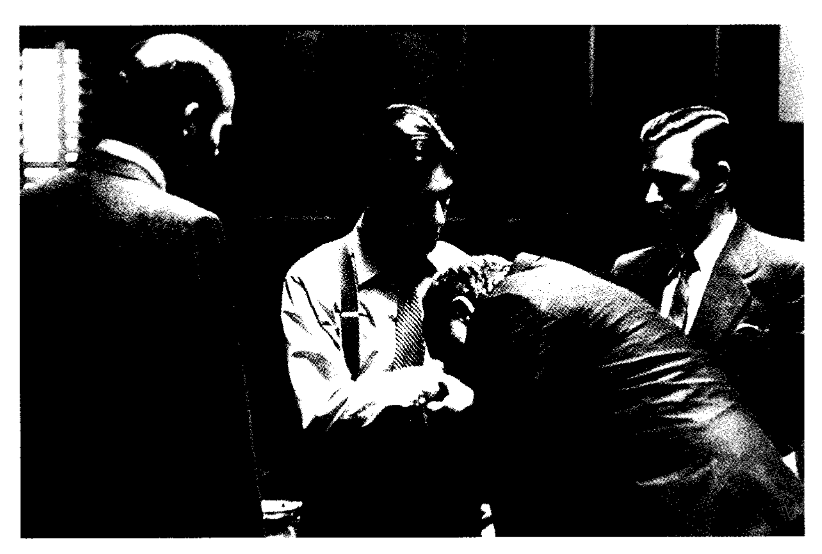
وإنها لحقيقة أيضا ، أن أكثرنا يمكنه أن يزيد من قدرته الإبداعية عما هو عليه الآن بلا حدود ، لو تعلمنا كيف نستفيد من قدراتنا إلى أقصى حد .

والشخص المبدع هو الشخص الذى أصبح فى وضع يجعله يحس بردود أفعال متعددة تجاه حافز مثير واحد ، أى أنه تتوفر لديه ردود أفعال متنوعة تجاه كل ما يراه ويدركه . وهو فى أغلب الأحوال لا يدرك أنه يفعل هذا ، لأن هذه الإستجابات أصبحت جزءا عاديا وتلقائيا من الشكل العام لسلوكه .

وعلى هذا فلنتخيل شمعدانا . إن غير المبدع منا سوف يراه على ما هو عليه لا أكثر ، أى مجرد نوع من الحامل الذى يتوسطه تجويف تثبت فيه شمعة .

أما الشخص المبدع فإنه ينظر إليه فيما وراء هذه الوظيفة الواضحة ، بحيث يدرك الإمكانات الأخرى فى هذا الشمعدان ، والتى تعتمد على حجمه وشكله ومادته ومكوناته وعلاقته بالحجرة وأثاثها ، وما إلى ذلك . وإذا طلبت منه أن يدبر عشرة طرق لقتل شخص بشمعدان ، فسوف يقدم لى إن عاجلا أو آجلا شيئا جديدا مبتكرا لأنه قد كون عادة تصور أكثر من احتمال فى كل موقف .

ويمكنك أيضا من خلال الممارسة أن تدرب نفسك على تطبيق نفس هذه القاعدة فى كل مرحلة من مراحل كتابتك . فإذا بدت لك إحدى الشخصيات على أنها واضحة لا جديد فيها ، أكتب قائمة بخمسة طرق أو ستة يمكنك بها أن تزيد من سماته الفردية بفضل



مشهد من فيلم الأب الروحي

أن تختار له أهدافًا فريدة فى نوعها ، وخلفية ومواقف ومظهراً وسلوكيات وطريقة كلام وكل ما يخطر على بالك . أنظر إلى ما فعله تيرى سوذرن مع شخصية «كاندى» بأن عكس كل ردود أفعال الشخصية الأصلية «البراءة الحلوة» عما نتوقعه عادة . أو إعادة تكوين شخصية «الرجل الحديدى» بجعله رجلا فى مرحلة النقاهة يجلس على مقعد متحرك . . . وتصوير بوزو للمافيا على أنها جمعية خيرية فى فيلم «**الأب الروحى**» وفيلم «**الراكب السهل**» وما يضمه من متعاطى المخدرات السعداء وهم يركبون موتوسيكلاتهم عبر البلاد إلى مصيرهم المحتوم . هل يبدو أحد مشاهد الحوار مملا وكئيبا؟ فكر فى جمل حوار أخرى . . عشرات منها ! دع السيدة العجوز تحمل موس حلاقة (من النوع القديم الذى يشبه السكين المطوى) فى حقيبة يدها الصغيرة . دع زوجة الواعظ تغط فى نومها وهى تستمع لزوجها فى الكنيسة . وما رأيك فى الوحش الآدمى الذى يغمى عليه عندما يرى دما ؟ السابحة الفاتنة التى تخشى الماء؟ الطاغية الذى لا يمكنه أن يقرأ ؟ (لا تؤآخذنى ، فمن الأفضل أن تنسى هذه الأخيرة : لأن **سمرست موم** بنى إحدى قصصه القصيرة النموذجية حول هذه الفكرة) .

وبالمثل قد يكون الموقف الرئيسى فى فيلمك مملا أو كئيبا (أو مثيرا للغضب أو صعب الفهم) . إن ذوقك الخاص وحكمك الشخصى هو العنصر الفاصل . وإذا كان كل ما تعرفه كسؤال رئيسى هو « ماذا عن حفل سوزى شينكلفريتز؟ » فقد تخرج من هذا بعدة أجوبة تتراوح من «حضر الحفل سبعة من أصدقائها المقربين » إلى «يمكن لأى حفل أن

ينقلب إلى كارثة مادامت سوزى هى التى أعدت التورتة» !

ولتذكر أنه تلزمك خبرة وممارسة معينة لكى تغير من النماذج المعتادة . انتقل إلى مرحلة التفكير الخلاق قبل أن تستجد ضرورة ماسة لتطبيقه . ولتنفيذ هذا، إبحث عن الوجوه فى تشكيلات السحب . قارن بين الناس والحيوانات من حيث السلوك أو المظهر . دبر إجابات مفرطة فى الخيال لأسئلة الأفكار الرئيسية ، حتى ولو لم تكن لديك الشجاعة لكى تنطق بها . أترك مشاهدة أى فيلم بعد ثلثى مدة عرضه . وأقترح خمسة نهايات محتملة من بنات أفكارك ، ثم عد إلى العرض التالى للفيلم نفسه لترى إذا كان كاتب السيناريو الأصلى قد حل الموقف بنفس براعتك .

واحتفظ بلياقة الأشياء ومناسبتها فى ذهنك أيا كان الأمر ، أى أن تتأكد من أن شخصياتك - سواء كانت أشخاصا أو منتجات أو مبادئ - تحافظ على شخصيتها طوال الوقت . لا تخرج بفيلمك عن انتظامه بإحداث صدمة لمجرد الرغبة فى إحداث صدمة . سوف يكون لديك متسع من المجال الذى تتحرك خلاله إذا ما تعلمت كيف تدبر العديد من المعالجات الجديدة لكل حالة فى هذه الدنيا ، وذلك بتدوين قوائم بهذه المعالجات .

٦- قرار باختيار المجال الذى تحب أن تعمل فيه.

لقد اتسع مجال الانتاج السينمائى فى أيامنا هذه إلى حد يصعب تصديقه ، وكل جزء من هذا المجال يحتاج إلى كاتبى سيناريو أكفاء . وعليك أنت أن تقرر أى طريق تريد أن تسلكه .

وهناك أفلام الفن وأفلام الأعمال والأفلام التعليمية والأفلام الترفيهية والأفلام التجريبية والأفلام العلمية وأفلام الشرائح التوضيحية والأفلام السياحية ومزيد من الأنواع الأخرى . وكل منطقة منها لها قوتها وضعفها ، ومزاياها وفرصها ومتاعبها التى تسبب الصداع .

وعليك أن تبحث عن الصفات المميزة لكل منها : ما تشترطه من مطالب وما تمنحه من فائدة . ويلزمنا هنا ألا نكتفى بمجرد محاولة عشوائية لفحص هذا الموضوع ، فإنه يستحق منا كل أنواع الدراسة .

وأهم شئ فيما يخصك ألا تقع ضحية للأحكام المتعجلة والقرارات المتهورة . ولتعلم أن هوليوود ما هى إلا مجرد قمة الكتلة الجبارة لصناعة السينما فى العالم . وهناك أنواع كثيرة من كتابة السيناريو قد تكون أكثر ملاءمة لطبيعتك ومزاجك . .

٧- إلمام بمبادئ العمل الإجرائية والوسائل التقنية لكاتب السيناريو.

تنقسم الأفلام إلى قسمين رئيسيين أيا كان نوعها : الأفلام التسجيلية المخصصة أصلا

للإعلام ، والأفلام الروائية التى تهدف أساسا إلى الترفيه . وإن كان هناك تداخل كبير بين هذين المجالين الرئيسيين ، إلا أن الفروق بينهما واضحة جلية مما يستوجب أن يستقل كل منهما بمعالجة منفصلة .

ومادام الأمر كذلك فقد قسمت هذا الكتاب إلى ثلاثة أقسام رئيسية :

القسم الأول يختص بكيفية كتابة السيناريو للأفلام التسجيلية .

القسم الثانى يتناول كتابة السيناريو للأفلام الروائية .

القسم الثالث مخصص لما آمل أن يكون اقتراحات عملية لكيف تستمر وتنجح ككاتب سيناريو ، خاصة أثناء تلك الفترة الحرجة التى تحاول فيها أن تشق طريقك .

وأقترح عليك أن تبدأ دراستك بتغطية الكتاب جميعه ، حتى تحصل على فكرة عن محتويات كل فصل . وأرجو ألا تستهين بالفصول الخاصة بالأفلام التسجيلية إذا كان اهتمامك الأصلى هو بالأفلام الروائية ، أو العكس . وإلا فاتتك أشياء أنت فى حاجة إلى معرفتها .

وليكن فى ذهنك أيضا أن لدى ، مثل أى كاتب آخر ، مفهومى الخاص لكيف أعرض مادة موضوع هذا الكتاب . وعليه فالطريقة التقليدية لكتابة السيناريو تبدو وكأن كل السيناريوهات تتبع نموذجا ثابتا منظما للتطوير : التخطيط الأولى ثم المعالجة ثم السيناريو ثم السيناريو التنفيذى . وإن كنت أتفق مع هذا بصفة عامة ، إلا إننى أرى أن هناك قدرا كافيا من المرونة والإنسياب ، مما يجعلنى أتناول الموضوع بهذه الطريقة فى الصفحات التالية .

ويكفى هذا القدر من التمهيد . . ولنبدأ الآن فى طريقنا ، لنفحص كيف يتم تنظيم الأفلام التسجيلية خطوة تلو أخرى .

القسم الأول
الأفلام التسجيلية

٢

التخطيط الأوّلى للعرض المقترح

ما هو الفيلم التسجيلى ؟

إن الفيلم التسجيلى ، على العكس من الفيلم الروائى الذى يعرض فى دور السينما ، أى الفيلم الترفيهى التقليدى ، هو فيلم مصمم أساسا ليقدم معلومات ويؤثر فى المتفرج ويحثه . إنه فيلم ذو «رسالة» ، إنه يبيع أفكارا فى كل مجالات المعرفة الإنسانية . إن آلاف الأفلام من هذا النوع تتم صناعتها كل سنة ، وتقوم بتنفيذها مئات من وحدات الإنتاج ، وتتكلف الملايين العديدة .

(وهنا يأتى دورك بطبيعة الحال ، فالأمر يحتاج لأن يتولى شخص ما كتابة السيناريو لكل فيلم من هذه الآلاف من الأفلام . وبالتالى ، فالفرص أمام الكاتب تزيد هنا كثيرا عنها فى مجال الفيلم الترفيهى ، وسنذكر المزيد عن هذا فيما بعد) .

إن الفيلم الروائى فى أغلب الأحوال يعتمد على قصة ، من الخيال . ويتم إنتاجه بقصد كسب المال مباشرة ، من حصيلة بيع تذاكر الدخول .

أما الفيلم التسجيلى ، فى الجانب الآخر ، فتمتد جذوره فى الحياة والواقع واللا خيال . ويعرض غالبا فى فصول الدراسة والكنائس وقاعات الإجتماع بالنوادى وما إليها ، ويتولى الإنفاق على إنتاجه عميل أو ممول كل هدفه الأساسى أن ينشر المعرفة ويثير الاهتمام ويُقنع بمبدأ ، فى موضوعات تمتد من كيف تزيد من إنتاج مكونات أجهزة التليفون ، إلى عدم تشجيع الانتحار ، إلى توضيح وسائل تحسين جمع القمامة . وتتضمن عناوين الأفلام المذكورة فى كتيب دعاية لأحد الموزعين والموجود أمامى على مكتبى حاليا ، أسماء «الغابة الغربية العظيمة» و«الزخرفة من الحائط إلى الحائط» و«تقرير شارولبه» و«كم تتكلف المعجزة» و«الفن الجميل لتصميم المصوغات الفضية» و«التحكم الحديث فى الناموس».

ولا يعنى هذا أن بعض الأفلام التسجيلية لا تقوم بمهمة الترفيه أكثر مما تقوم به بعض الأفلام الروائية ، ولا بعض الأفلام الروائية لا تقدم معلومات وتحاول التأثير أكثر مما تفعل بعض الأفلام التسجيلية ، ولا أن بعض الأفلام التسجيلية قد تصمم لكى تدر عائدا من شباك التذاكر أو من محطات التليفزيون ، ولا أن بعض الأفلام الروائية هدفها الأول والأخير هو الدعاية السياسية .

وبالرغم من هذا كله، فالأفلام التسجيلية تهدف، إلى الإعلام والتأثير والإيحاء. ولكى تقوم بهذا الدور بصورة مؤثرة يجب تنظيمها بعناية.

والسؤال التالى هو: كيف تنظم العمل فى فيلم من الأفلام التسجيلية؟

بأن تعد تخطيطا أوليا مقترحا، ثم معالجة سينمائية، ثم تخطيطا للمشاهد، ثم سيناريو تنفيذى.

هذا هو ما تفعله أحيانا وما لا تفعله فى أحيان أخرى. فكل منتج وكل فيلم له قواعد خاصة به فى حد ذاته. وتختلف خطوات التنفيذ من محل إلى آخر، وإذا كان هناك شئ واحد أنت فى مسيس الحاجة إليه للبقاء فى هذه المهنة، فهو المرونة.

والمبادئ العامة التى نسير وفقها هنا سليمة، طبّقها فى كل موقف معين عندما يستجد فتختفى المشاكل من أمامك.

ولنعد إلى الفيلم التسجيلى وكيف تنظم العمل فيه.

الخطوة الأولى: التخطيط الأولى المقترح.

قد تنشأ فكرة الفيلم لدى المنتج أو الكاتب أو وكالة الإعلان، داخل إطار عمليات العميل. ولابد فى النهاية من صياغة الفكرة فى صيغة من السهل فهمها.

ويطلق على هذه الصيغة فى أغلب الحالات **العرض المقترح** للفيلم.

وقلب هذا الإقتراح هو **التخطيط الأولى للعرض المقترح** وهنا يظهر الكاتب لأول مرة فى أغلب الأحيان، فهو الرجل (أو المرأة) الذى يتم استدعاؤه لكى يدون المعلومات الرئيسية على الورق. والعرض المقترح هو بالضبط ما تعنيه هذه الكلمة - هو عرض لصناعة فيلم. وهو فى العادة يضع مواصفات المشروع، ويحدد المفهوم الأساسى الذى يجب أن ينقله الفيلم إلى المتفرج. وبهذا يستقر أساس الإتفاق بين العميل ومنتج الفيلم، إذ يتضح للعميل ما الذى يتوقعه مقابل ما يدفعه من نقود، ويتضح للمنتج ما المطلوب منه أن يقدمه. وقد تكون الوثيقة المقصودة قصيرة أو طويلة، بسيطة أو مكتظة بالتفاصيل. (الإتجاه السائد هو أن تكون الوثيقة قصيرة وبسيطة). وكل النقاط هنا قابلة للمناقشة والتفاوض.

ولن يصل إليك الأمر، أيها الكاتب، إلا خلال الاجتماع التمهيدى الذى سيدعوك إلى حضوره المنتج أو العميل أو الوكالة. (سوف نتعرض فى فصل لاحق لكيف تصلك هذه الدعوة. ونفس الشئ بالنسبة للإتفاق المالى وكيف يصلك ما تستحقه من نقود).

إلى الإجتماع إذاً!

نأمل ألا يضم هذا الاجتماع سوى ستة أو ثمانية أفراد على الأكثر. وزيادة العدد تؤدى عادة إلى حدوث مشاكل. فمن الصعب تماما تنظيم الأمور والوصول إلى أى إتفاق إذا اشترك فى الإجتماع عشرون أو ثلاثون شخصا.

والآن، أنت جالس مع العميل وأحد مساعديه والمنتج وشريكه والمدير المالى لوكالة

الإعلانات وربما اثنين من الوسطاء أو مسببى المشاكل .

وسوف نتعرض لمهمة التخطيط الإستراتيجى لإدارة الاجتماع فيما بعد . أما الآن فما يهمك هو التنقيب عن بعض المعلومات الهامة . إنك ببساطة تحتاج لأن تعرف ثلاثة أشياء : موضوع الفيلم المقترح ، والغرض منه ، ومن هم المتفرجون المقصودون . والخوف ، كما يحدث عند تبسيط أى أمر ، أن تبدو المهمة وكأنها غاية فى البساطة . فلنخطوا خطوة إلى الأمام ونركز استفساراتك فى عشرة أسئلة محددة :

١- ما هو هدف العميل من وراء صناعة الفيلم المقترح؟
٢- ما هو موضوع الفيلم ، وما الذى يريد العميل أن يقوله حول هذا الموضوع؟
٣- لمن يريد أن يوجه ما يقوله؟
٤- ما الذى يعرفه هذا الجمهور من قبل حول هذا الموضوع؟
٥- ما الذى يريد العميل من الجمهور أن يفعله عقب إنتهاء عرض الفيلم؟
٦- ما هى المواصفات الفنية للفيلم ، بما فيها شروط الاستخدام؟
٧- ما هى ميزانية الفيلم؟
٨- هل هناك عناصر معينة فى الإنفاق تقلق العميل؟
٩- من سيكون مستشارك الفنى؟
١٠- من صاحب السلطة والعضلات والرأى الأخير؟

وقد تبدو بعض هذه الأمور من النظرة الأولى على أنها المشاكل الأولية للمنتج ولا صلة لها بكاتب السيناريو . وهذه النظرة الأولى صحيحة . ولكن الخبرة تملى على كاتب السيناريو أيضا أن يحتفظ جيدا بهذه الأشياء فى ذاكرته ، حتى لا يتسبب إهمالها ، لأنها خارج منطقة نفوذه ، فى زنقته فى ركن غير مريح .

والآن ما الذى يمكن قوله عن كل سؤال من هذه الأسئلة؟

١- ما هو هدف العميل من وراء صناعة الفيلم المقترح؟

هل نحن لا نفهم؟ هناك سبب واحد وراء أن يقوم شخص ما بصناعة فيلم من الأفلام التسجيلية ، وهذا السبب هو عدم الرضا . ويعنى هذا أن العميل لن ينفق نقوده على عمل فيلم إذا كان راضيا عن سير الأمور ، أى عن الوضع الراهن . إنه يبحث دائما عن التغيير . . . تغيير فى أوضاع شخص معين أو تغيير فى حالة ذهنية معينة ، حتى إذا كان الموضوع ينحصر فى نشر معلومات عن عادات تفريخ طائر معين . إنه يقترح إنتاج فيلم لهذا الهدف .

هذا أمر يهمك بصورة حيوية ، لأنه يحدد أحد مهامك الرئيسية ، وهو أن تكتشف ما الذى لا يرضى عنه عميلك فى وضعه الحاضر ، وما التغيير الذى يريده له .

ولسوء الحظ ، ليس هذا الأمر سهلا دائما . والمكان المناسب لكى تبدأ منه ، أيا كان الأمر ، هو السؤال عن الهدف .

ويجب أن تثير مثل هذا السؤال مبكرا أثناء الاجتماع ، محددا ما الذى يجب أن يحققه الفيلم بأبسط تعبيرات عملية بقدر الإمكان : «من الذى تريد منه أن يفعل ماذا؟» و«لماذا تتم صناعة هذا الفيلم؟» و«ما الذى تحاول أن تثبته ؟» . ثم استمع جيدا بآذانك الثلاثة ، وليس مجرد كلمات العميل .

وإذا كنت فى حالة جيدة من الإدراك والتفهم فإن إجابتك ستكون على مستويين على الأقل . الأول هو الهدف **المزعوم** للفيلم ، والثانى هو الهدف **الحقيقى** له .

والأهداف المزعومة واضحة تماما وتقال بصراحة . «إننا نريد تحسين صورة شركتنا». «إننا نريد أن تزداد مبيعاتنا» . «إننا نريد أن نساعد الأطفال على تفهم التحويل إلى أيونات» . «إننا نريد أن نقلل من الجرائم التى ترتكب فى الشوارع» . «إننا نريد أن نعلم الأطباء كيف يتعاملون مع تلوث المكور العنقودى».

أما الأهداف الحقيقية فهى أصعب فى التعرف عليها : «نريد أن تبدو المنافسة وكأنها أمر هين» . «نريد أن نجعل لهذا الركن الصغير من مبنى إمباير نصيبا أكبر من المخصصات المالية فى العام القادم» . «نريد أن نكشف الغطاء عن الأشياء التى ذكرتها عنا تلك اللجنة اللعينة التى شكلها المؤتمر» . «إننى أريد أن أسجل نشاطى كمسئول جديد ، وبذا تزداد الفرص أمامى للترقية« . «أريد أن أكون علاقة مع القطقوطة الحلوة التى تعمل فى قسم ٧ ، وذلك بإعطائها دور فى هذا الفيلم».

ومن الواضح أنك لن تتمكن دائما من الوصول إلى حقيقة الهدف وراء إنتاج كل فيلم . كما أنه قد يحدث أحيانا أن يكون كل شئ «على المكشوف» . إلا أنه من المهم دائما أن تكون متيقظا وأن تفرد سلكك الهوائى (الإيريال) وتحركه فى كل إتجاه بحثا عن أى إشارة أو كلمة قد يلمح بها العميل أو أحد زملائه لتكشف عن الدافع الحقيقى . قد يهدف موضوع المنافسة والأمر الهين إلى أن يحصل العميل على جهد سينمائى من البريق واللمعان يساوى ١٠٠ ألف دولار بمبلغ ٣٠ ألفا فقط . وقد يتسبب الطموح الكبير حول مبنى إمباير فى إثارة العداء بين الناس إلى حد أن يقوم بعضهم بعملية تخريب للمشروع . وتلك القطقوطة الحلوة فى قسم ٧ قد تكون كارثة على الفيلم .

ومادمت متيقظا لمثل هذا ، فيمكنك أن تلتف حول هذه المصائد التى تنصبها هذه المناورات ، إلى جانب زيادة الفرص أمامك فى إعداد سيناريو يحقق كلا من هدفى العميل .

٢- ما هو موضوع الفيلم، وما الذى يريد العميل أن يقوله حول هذا الموضوع؟

إن نموذج تنظيم العمل الخاص لكل فيلم يعتمد على نفس الدعامتين الآتيتين : الموضوع ووجهة النظر .

إن عنصر الموضوع بسيط بالقدر الكافى . إنه الإجابة التى تحصل عليها عندما تسأل : «ما الذى سيدور حوله هذا الفيلم؟».

وتأتيك الإجابة : «القرحة» . «الحبال السلكية» . «طائرات المديرين التنفيذيين». «الصراصير» .وهذا هو موضوع فيلمك .

أما وجهة النظر فهذا أمر مختلف . وإذا كان هناك عميل أو ممول فإن وجهة النظر هى موقفه الذاتى من هذا الموضوع . وأنت تكشف عنه بأن تسأل «ولكن ماذا يدور حول القرحة/ الحبال السلكية/ طائرات المديرين التنفيذيين/ الصراصير؟»

وهناك عدد من الإجابات المحتملة على هذه الأسئلة . ولنأخذ الصراصير كمثال ، هل العميل فى جانبهم أم ضدهم؟ هل ينظر إليها على أنها حشرات بغيضة أم لعب يمكن اللهو بها ، أم أن شركته تعتمد أساسا على إنتاج ما يقضى عليها فورا ، أم أنها حيوانات يمكن أن تعتمد عليها المعامل فى أبحاث مقاومة السرطان؟

إن هدفك ككاتب للسيناريو أن تفحص كل هذه الاحتمالات حتى تصل فى النهاية إلى توكيد **لب الموضوع** (أى بيت القصيد) : بيان واضح موجز دقيق للنقطة التى يلزم الفيلم أن يوضحها للمتفرجين .

وأكرر هنا أن هذه المهمة ليست سهلة ، فقد لا يتفق العميل مع زملائه ، لقد تألمت مرة ألما متصلا وأنا أتابع مناقشة استغرقت ثمانى ساعات فى إحدى كليات الكيمياء عن كيفية تعريف نظام قياس درجة الحمضية والقلوية فى المحاليل المائية . وقد لا يتصور أحد وجود صعوبة وراء جملة مثل : «هيا نصنع فيلما عن الفرامستان الجديد» . قد تمر جلستان أو ثلاثة قبل أن تصل إلى إجابة صحيحة على سؤالك .

ومن قال أن كتابة السيناريو للسينما سهلة؟ المهم أنك إذا عرفت ما الذى تبحث عنه واستمريت فى بحثك فإنك سوف تصل ، إن عاجلا أو آجلا ، إلى توكيد لب الموضوع ، وهو النقطة الرئيسية التى يريد العميل أن يحققها : «معدات الزراعة الحديثة توفر لك ساعات إضافية ، والوقت من ذهب» . «تلك الأيام السعيدة للدراسة فى الكلية ، لقد نشأت هنا وهنا اكتشفت نفسى على حقيقتها» . «خذ مزيدا من صفوف الشباك من أجل طائر السمان . دع هذا الطائر يجد له مقرا فى أوكلاهوما».

ولا مبالغة إطلاقا فى تأكيد أهمية هذه المرحلة من مراحل عملك . إن الوصول إلى توكيد لب الموضوع الصحيح يخطو بك خطوة عملاقة فى طريق بناء سيناريو متماسك ، وفيلم مؤثر . واخفاقك فى هذا ضمان عملى بمزيد من المتاعب فى المراحل التالية .

وهناك ملحوظتان : من مصلحتك أن تبحث موضوع فيلمك بكل دقة مبكرا وفى الفرص الأولى ، على إنفراد ومع مستشارك الفنى . وكلما عرفت موضوعك كلما زاد

أملك فى أن تصل إلى توكيد لب الموضوع بشكل قاطع .

والملحوظة الثانية ، سيساعدك كثيرا أن تستبعد أى إفتراضات لما يمكن أن يقصده العميل بلا جدوى ، وذلك بأن تصيغ استفسارك فى كلمات : «هل تقصد إذاً أن الهندى عندما يرتدى أحد هذه الأقنعة الخاصة بالطقوس الدينية يصبح هو والرب شخصا واحدا؟» أو «على هذا فإن حيوان الأنجوس يتميز على باقى الماشية بأن قرونه مقطوعة بطبيعتها؟» أو «هل تقصد ، فى كلمات أخرى ، أن الرجل ، وليس السلاح ، هو الذى يقتل؟».

ولسوف تخطئ الهدف أحيانا بطبيعة الحال . ولكن مجرد أنك قد أضفت وجهة نظر جديدة فقد أطلقت العنان للعميل بعيدا عن أى جمود . وسوف يساعده هذا - ويساعدك - على الوصول إلى قرار ذكى يحدد صميم ما سيدور حوله فيلمك .

٣- لمن يريد أن يوجه ما يقوله؟

لكل فيلم جمهور مستهدف ، إن ضمناً أو صراحة - مجموعة معينة يريد العميل أن يزودها بالمعلومات وأن يؤثر فيها ويوحى إليها بأشياء ، سواء كانوا طلبة علوم فى الصف الثامن ، أو إتحادات للمدرسين والآباء فى الضواحى ، أو صيادين للدب القطبى ، أو مقاولين للتنقيب فى حقول البترول .

وقد تجد صعوبة فى تحديد نوعية المتفرجين ، لأن العميل قد يتصور وهو غارق فى غروره أن فيلمه يهم «كل فرد» أو «الجمهور العام» أو «جميع الولايات المتحدة».

ولا يصلح هذا . يجب أن تحصر المجال . لماذا؟ لأنك تحتاج إلى أسلوب معين للهجوم على مندوبى البيع ، وأسلوب آخر للهجوم على المهندسين ، وثالث على الزبائن وهكذا .

وأكثر من هذا ، إن ما ينال إعجاب متفرجى شبكة التليفزيون العاديين قد يحظى بسخط الجراحين أو الفنانين أو هواة جمع العملات القديمة أو لاعبى الكرة المحترفين .

وكلما اتسعت رقعة المتفرجين بصفة عامة كلما كان من الصعب عليك أن تهجم بشئ له معنى . إن الجمهور العام يهتم بالحدث الدرامى أكثر مما يهتم بالمضمون .

وكلما ضاقت رقعة المتفرجين وانحصرت كلما زادت فرصتك لأن ينجح هجومك وتحرز هدفًا . وكلما ضبطت طريقة عرض الموضوع بالتفصيل على مقاس اهتمامات المتفرج ومواقفه ومشاعره ، كلما زادت جاذبية الفيلم وزاد وقعه .

وهناك نقطة أخيرة : تأكد من أن الجمهور الذى يقول العميل أنه يستهدفه هو فعلا الجمهور الذى تنفذ الفيلم من أجله . لماذا؟ لأن العميل لن يقبل أن توجه إليه اللوم لأنه وجهك فى الإتجاه الخطأ إذا لم تصب الهدف . إنه سيكتفى بأن يقول أن فيلمك قد فشل .

وحدث ذات مرة ، أن قبلت مهمة كتابة سيناريو لفيلم عن مصيف باهظ التكاليف . الجمهور؟ صغار هواة الرقص الحديث ، هذا ما قاله لى العميل .

وسرعان ما اكتشفت عندما تجولت فى المنطقة أن رواد المكان من متوسطى العمر على الأقل .
فهل كان العميل يكذب علىّ عندئذ؟
لا ، فى الواقع إنما كان الأمر ، أن عمره هو قد كبر ، وأنه كان يضبط قياس الأعمار على معدل مختلف عما يجب ، بحيث بدا له متوسطو العمر على إنهم صغار ، وبحيث تكاد تختفى فى نظره مرحلة كبار السن .

٤- ما الذى يعرفه هذا الجمهور من قبل حول هذا الموضوع ؟

كلما زاد الاهتمام المسبق للمتفرجين بالموضوع الذى تقدمه ، كلما قلت حاجتك للمبالغة فى طريقة العرض والتقديم .

إن المبالغة فى أى فيلم موجه لجمهور من الخبراء سوف ينفرهم . وإذا كنت تكتب للأطباء الجراحين عن تقنية جديدة فى إجراء العمليات فإن إقحام دكتور كيلدير فى هذا الفيلم سوف يغضبهم .

أما إذا كان الجمهور ، من جهة أخرى ، لا يعرف شيئا مسبقا عن الموضوع أو لا يهتم به ، فعليك أن تنحت فى الصخر حتى تجد طريقة لجذب إنتباههم . وهكذا يتحول «بحث أعراض مرض السكر الذى لم يكتشف بعد» إلى «مرض السكر وأنت» ، مع استكماله بفتاة فى المدرسة الثانوية تصاب بالإرهاق بسرعة فلا تلحق بفريق السباحة ، وبأم أرملة سمينة تبحث عن زوج».

ولا تسلم جدلا بأن عميلك محق فى افتراضاته عن معرفته بالجمهور . قد يفترض أكثر مما يجب أو أقل مما يجب .

كيف يمكن لكاتب السيناريو أن يعرف ما إذا كان المتفرجون المتوقعونَ يهتمون بموضوع ما ، أو يعرفون شيئا عنه؟

إنه يضع قبعته فوق رأسه ويخرج ليوجه أسئلة لهؤلاء المتفرجين . إنه لا يسلم جدلا بأن أذواقهم ومستوى معلوماتهم تتفق مع مستواه هو ، أو مستوى صاحب العمل .

كما أن كاتب السيناريو لا يخدع نفسه بأن يتصور أن الإهتمام بالجمهور يتوقف عند استبعاد الكلمات المتعددة المقاطع من التعليق فى فيلم حول كيف تستخدم نوعا جديدا من موزع السماد .

٥- ما الذى يريد العميل من الجمهور أن يفعله عقب إنتهاء عرض الفيلم ؟

عندما تكتب سيناريو فيلم تسجيلى ، فإن الحركة - حركة الجمهور - هى هدفك النهائى دائما وأبداً . وعليه فمن المقبول أن تحاول أن تقرر ما هى الحركة التى قد تخفف من عدم رضا العميل عن وضع العالم كما هو .

وربما تكون الجنة التى يحلم بها العميل أن يخرج المتفرجون بكامل عددهم إلى العيادة

المتنقلة للتصوير بأشعة إكس . أو أن يرى جراحى المخ يدخلون غرفة العمليات فى صباح اليوم التالى وكلهم ثقة فى تمكنهم من تطبيق التقنية الجديدة . أو أن يستجيب موظفو البيع ليبيعوا شورتات الملاكمة . أو أن يمسك الزبائن أقلامهم متحفزين لتوقيع طلبات بوالص التأمين .

أليس هذا هو هدف الفيلم ؟ لا ، ليس بالضبط ، إن الهدف ينساق أحيانا تحت العموميات والتجريد . «ماذا تريد من الجمهور أن يفعل عقب إنتهاء عرض الفيلم ؟» فلتهبط أيها الكاتب إلى أرض الواقع .

٦- ما هى المواصفات الفنية للفيلم، بما فيها شروط الاستخدام ؟

هل سيكون الفيلم ناطقا أم صامتا؟ له تعليق أم به كلام ينطبق مع حركة الشفاه؟ بالألوان أم بالأبيض والأسود؟ بالحركة الحية أم بالرسوم المتحركة ؟ 8مم أم سوبر ٨مم أم ١٦مم أم ٣٥مم أم ٧٠مم؟ ما طوله؟ تحت أى ظروف سيتم عرض الفيلم؟ هل توجد تسهيلات لكى يصل الفيلم إلى الجمهور المستهدف؟

نعم ، أنت فى حاجة لمعرفة هذه الأشياء ، وكلها تؤثر على نوع السيناريو الذى تكتبه . وعليه فالتصوير مع تطابق الصوت مع حركات الشفاه يتضمن عددا من المشاكل التى لا وجود لها فى حالة الفيلم الذى يعتمد على التعليق فقط . وأحد هذه المشاكل إنه يلزمك ككاتب أن تقدم حوارا مقبولا ! وقد يكون فيلم الدقائق الخمس فى قمة تأثيره بالنسبة لموضوعات معينة ، ولكنه غير مقبول بالنسبة لموضوعات أخرى . وقد تخلق الألوان بعض الأفلام ، وقد تفسد فيلما له طابع وجو معين . ويندر أن يكون الفيلم الناطق هو الحل إذا كانت النسخة التى ستعرض فى قاعة كبيرة من مقاس ١٦مم ، وتستمر القائمة . .

٧- ما هى ميزانية الفيلم ؟

هنا يصبح الجزء الرئيسى من مهمتك أن تصمت بينما يتصارع العميل مع المنتج حول هذا السؤال من الوزن الثقيل ، ولكن عليك أن تصغى لما يقال ، لأن حجم الميزانية يلعب دورا هاما فعلا فى تقرير ما يمكنك وما لا يمكنك أن تضمه فى السيناريو الخاص بالملحمة القادمة . إن إدراك الموقف الآن يساعد على تجنب الصدمات فيما بعد . وهناك الكثير عن هذا فى أبواب أخرى من هذا الكتاب .

٨- هل هناك عناصر معينة فى الإنفاق تقلق العميل ؟

هذا أمر يمكنك بصفة عامة أن تتركه أيضا للمنتج . ولكن عليك أن تحتفظ بأذنيك مفتوحتين .

تصور مثلا عندما يصر العميل على أن يتم تصوير المشاهد الرئيسية فى كابينته الموجودة فى الغابات ، حيث لا يتوفر هناك أى مصدر للإضاءة إلا الشمس ومصباح كولمان الذى يعمل

بالبطارية الجافة . ولا بأس بهذا ، فالعميل يريد أن تكون هذه المشاهد تاريخية يقدم فيها أبراهام لنكولن عندما كان صبيا ، ويقوم فيها الممثل بوب هوب بدور الجار الصديق - وأنت تعرف كم تضيف الأسماء الموهوبة إلى إثارة اهتمام المتفرجين ! ولا يمانع العميل بطبيعة الحال من أن يظهر هو شخصيا فى بعض لقطات الربط والوصل ، فثأثأته وفأفأته ليست سيئة إلى هذا الحد . . ! !

هل تصورت الموقف تماما؟

٩- من سيكون مستشارك الفنى ؟

والآن استمع جيدا إلى هذا : لايوجد فيلم لاتحتاج فيه إلى مستشار فنى .

ويعنى هذا أن بعض الناس لديهم خبرة فى مجال معين أكثر من سواهم .

والخبرة هى الشئ الذى تحتاجه فعلا ، حتى ولو كان الفيلم الذى تكتب له السيناريو عن قصة عام دراسى لطالب مستجد فى كلية ، أو رحلة إلى حديقة الحيوان مع جين وجيرى ، أو ما تفعله ربة بيت فى حيها السكنى . يلزم أن تصر على أن يتعاقد العميل مع مستشار فنى مناسب ، رجل أو إمرأة يعرف موضوع الفيلم عن قرب ولديه القدرة والرغبة على أن يتحدث عنه بحرية وانطلاق .

كيف يمكن للمستشار الفنى الجيد أن يساعدك؟

يمكنه أولا أن يوفر عليك ساعات من البحث لا نهاية لها ، ويمكنه أن يوضح لك المطبات التى لولاها لبدا عليك الغباء أمام الجميع ، وربما كلفك هذا خسارة عدة عقود تالية . ويمكنه أن يفتح أمامك أبواب التعرف على الشخصيات الرئيسية فى الشركة أو الهيئة أو الوكالة ، وعلى سياستها وعلى مشاكلها . ويمكنه أن يحيطك علما بالاصطلاحات المتخصصة لهذه المهمة ، ويساعدك على إنعاش التعليق أو الحوار بلمسات من داخل الموضوع . هناك أشياء كثيرة يمكنه أن يفعلها!

ولكى يتمكن هذا المستشار من تنفيذ كل هذه الأمور الجوهرية ، يجب أن يكون الشخص المناسب لهذا الدور ، الشخص الذى يهتم بمشروعك بالقدر الذى يجعله يرحب بمساعدتك ويرغب فى التعاون معك .

وعلى عميلك بدوره أن يكون عازمًا على أن يجعل هذا الشخص الذى لا غنى عنه متاحًا لك ، بحيث يمكنك أن تتصل به كلما احتجت . إن الخبير العالمى لا قيمة له ، إذا كان الأمر يحتاج إلى ثلاثة أيام لكى تحدد معه موعداً للقاء فى كل مرة ، وإذا كان لا يمكنه أن يمنحك أكثر من خمس دقائق فى كل منها .

وقد يكون المختص بالعلاقات العامة ممتازا كمستشار فنى لك ، وقد يكون سببا فى ضياع وقتك بالكامل . ويتوقف الأمر على ما إذا كان يعرف فعلا المطلوب منه . لقد كان أفضل من عمل معى كمستشار فنى مهندس تعدين تم تحويله إلى قسم المبيعات .

حاول أن يتم التعاقد مع مستشارك الفنى قبل أن تغادر مكان الإجتماع رقم ١ ، وقد يعنى

هذا كل الفرق بين مهمة جيدة ممتعة مربحة تعتز بها ، وكارثة مالية تفضل أن تنتحر فى أعقابها .

١٠- من صاحب السلطة والعضلات والرأى الأخير ؟

وسواء كان عميلك مهنة أو صناعة أو مصلحة حكومية أو اتحاد أو أيا كان هذا العميل ، فيجب أن تعرف مقدما أن هناك نظاما للدفع .

ومن المهم بالنسبة لك أن تعرف بالضبط من صاحب السلطة فيما يتعلق بالسيناريو الذى تكتبه ، وإذا فشلت فى هذا فقد تكون العواقب وخيمة ، إذ تؤدى مهمتك تحت إنطباع أن شخصا معينا هو المسئول ، لتفاجأ بأن شخصا آخر هو صاحب الرأى الأخير ، وأذكر هنا حالة معينة قمت فيها بكتابة معالجة كاملة لمجموعة من الأشخاص تصورت خطأ أنهم يمثلون الهيئة المعنية ، لأكتشف بعد ذلك أن أمين الصندوق لا يعترف بهذه المجموعة ، ويرفض أن يدفع سنتا واحدا .

ويجب أن نذكر فى هذا المجال أنه من المرغوب فيه ، بل من الضرورى جدا ، أن تحصل على إمضاء العميل بالموافقة عقب كل مرحلة من مراحل كتابة السيناريو ، وأن تنص بكل وضوح فى عقدك أو فى خطاب تكليفك ، واتفاقك على أن أى تعديلات تستجد بعد الخطوات المتفق والموقع عليها تستوجب دفع أتعاب إضافية .

***

وأخيرا انتهى الاجتماع التمهيدى ، وتذهب بعيدا لبعض التفكير وبعض المراجعة مع مستشارك الفنى .

ويجب أن توجه جانبا من تفكيرك وتأملك إلى سؤال كثيرا ما يستخف به البعض : هل الأصلح لهذه المادة أن تقدم فى فيلم سينمائى ؟

ومن المستحب بطبيعة الحال أن يكون الفيلم السينمائى هو الحل لمشاكل كل الناس . إلا أن الأمور لا تسير دائما فى هذا الطريق للأسف . وإذا أردت ككاتب سيناريو أن تبتعد عن المشاكل وعن المهام المستحيلة ، فأنت فى حاجة لأن تعرف بعض العوامل المؤثرة من هذا الاعتبار وأن تفحصها .

وعلى هذا فالفيلم السينمائى له هذه المزايا :

(أ) الفيلم يقدم الحركة

حصان يجرى ، آلة تدور ، ملاكمة مازالت مستمرة . كل هذا يظهر على الشاشة بكامل حيويته .

(ب) الفيلم يكشف عما لا تقدر العين على رؤيته .

يمكن بواسطة التصوير بطريقة الفواصل الزمنية الثابتة ، أن تتابع سنة كاملة من عمر نبات ينمو فى دقيقة واحدة . والحركة البطيئة فى التصوير تكشف خفة يد الساحر وكيف يؤدى خدعته ، والتحريك يمكنك من أن ترى الأجزاء المتحركة داخل أى محرك أو آلة وهى تعمل .

(جـ) الفيلم يتفوق على الزمن والحيز .

يسّهل عليك الفيلم أن تمد الدقيقة إلى عشرة أضعافها أو أن تخفضها إلى لا شئ . . . وأن تقفز من القطب الشمالى إلى القطب الجنوبى ، ومن نيويورك إلى لندن إلى موسكو إلى بكين .

(د) الفيلم يمكّنك من أن تختار متفرجيك الذين تريدهم بالضبط .

إذا أردت ألا يشاهد فيلمك إلا الأطباء النفسانين أو مديرى محال القهوة أو خبراء إزالة المبانى ، فيمكنك أن تضمن هذا . وكم من فيلم تمت صناعته لكى لا يراه سوى أعضاء مجلس إدارة عددهم سبعة أشخاص أو مجرد رئيس الشركة فقط .

(هـ) الفيلم يمكن إعادة استخدامه .

لهذا السبب اختفت فكرة عرض الدراما التليفزيونية الحية على الهواء مباشرة . ومادمت قد صورت المسرحية على فيلم فيمكنك إعادة عرضها مرة تلو أخرى ، إلى جانب مزايا بيع النسخ وتأجيرها إلى كل محطة تليفزيونية جديدة عندما تفتح أبوابها . وبالمثل يمكن عرض الأفلام التسجيلية على جيل بعد جيل من تلاميذ المدارس ، وعلى كل مجموعة جديدة من الموظفين وهكذا .

(و) الفيلم يعيد بكل دقة

هذه ميزة هائلة بكل وضوح . والذاكرة قد تخون ولا يقدر أى متحدث على أن يعيد نفس الكلام بكل دقة فى كل مرة . ولهذا إذا كنت مدربا لفريق كرة القدم فى إحدى الكليات ، فيمكنك ألا تعتمد على ما تتذكره فقط من مباراة الأسبوع الماضى ، الألعاب الجيدة والألعاب السيئة منها ، بل يمكنك مادمت قد صورت المباراة ، أن تعيد عرضها وبالحركة البطيئة أيضا ، ليساعدك هذا على تحديد الأخطاء وعلى تطوير خطط أكثر فاعلية .

(ز) الفيلم مرئى

تتضح أهمية هذا عندما تعرف أن الدراسات المتعددة قد أثبتت أن الإنسان يتعلم ٧٥ فى المائة مما يتعلمه عن طريق الرؤية .

(ح) الفيلم قد يكون ملونا أو ناطقا

ليست الألوان مجرد نعمة لا جدال فيها ، بل هناك أشياء محددة لا يمكن إدراكها جيدا بدون الألوان ، مثل شكل الحبة وهى تنمو ، أو النسيج المصاب مقارنا بالنسيج السليم ، أو اللوحات الفنية والموضات وألوان الشعر وخلافه .

والصوت بدوره قد يغير من العالم الذى يعرضه الفيلم ، كما يغير من رد فعلنا واستجابتنا له . لاحظ الفظائع التى ترتكب عن طريق شرائط صوت الضحك التى يستخدمها التليفزيون .

(ط) الفيلم يؤكد ويثير العاطفة

عندما تملأ الشاشة بالتفاصيل المناسبة . يمكنك عمليا أن تخلق أى إحساس تريده عند المتفرجين . فكر فى جرائد السينما الألمانية أثناء الحرب العالمية الثانية ، وكيف كانت تذيب

مقاومة الدول التى كان عليها الدور فى الغزو الألمانى . إن ما كانت تصوره هذه الجرائد السينمائية من الدمار الذى تسببه وحدات دبابات بانزر وطائرات ستوكا المنقضة قاذفة القنابل كان يرعب المتفرجين بحيث يولوا الفرار بمجرد سريان أول إشاعة للغزو .

(ى) الفيلم قد يمنح قيمة إضافية للانتباه

وأذكر هنا لتوضيح هذه النقطة حالة استخدام نوع من الحقائب يتضمن آلة عرض سينمائى وشاشة فى وقت واحد . ويقول مندوب البيع الذى يحمل معه هذه الحقيبة : «أريد أن أعرض عليك فيلما . لن يستغرق الأمر أكثر من عشرة دقائق . إذا لم يثر عرضى اهتمامك بعد أن تشاهد الفيلم ، فإننى سأتركك فى سلام بدون أى كلمة» وفى الغالبية العظمى من الحالات ، يوافق الزبون المتوقع . . مما يفسح الطريق أمام العرض السينمائى الذى يستغرق عشرة دقائق والذى صممه ونفذه أخصائيو البيع وعلم النفس والذى يشاهده الزبون دون أى إنقطاع من المكالمات التليفونية واتصالات السكرتيرات .

يكفى هذا عن مزايا الفيلم السينمائى ، والآن . ماذا عن العيوب؟

تنقسم هذه العيوب إلى ثلاثة أقسام : عوامل الموضوع وعوامل الإنتاج وعوامل الإستخدام .

أ - عوامل الموضوع:

(١) **الجمود**. وهو لفظ منمق للتعبير عن أن الموضوع لا يتحرك . وبالتالى فقد أضعنا الفيلم على هذا الموضوع ، حتى ولو كان تحريك آلة التصوير قد أضاف جوا محدودا من الحيوية . هل تطلب مثالا؟ فكر فى الفيلم الذى يقدم لوحة فنية . يمكنك حقيقة أن تستخدم العدسة الزوم لكى تقترب من تفاصيل معينة ، وأن تحرك آلة التصوير حركة أفقية (بان) عبر اللوحة بينما يستمر المعلق فى تعليقه ، إلا أن الموضوع مازال جامدا ساكنا ، تم تقديمه بطريقة بائسة فى معالجة سينمائية .

(٢) **التعقيد**. موضوعك هو «أسباب الفقر» . ومن المسلم به أنه يمكنك أن تصنع فيلما حول هذا الموضوع . ولكن المشكلة نفسها معقدة جدا ، وعرضة للجدل واختلاف الآراء ، ولا يمكنك أن تتعرض لها إلا بأن تلجأ إلى معالجة تبسيطية لا تعطى للموضوع حقه ، وربما حرفت الحقائق . إن المجال هنا أوسع من أن تغطيه فى فيلم واحد . وإما أن تقسمه إلى أجزاء صغيرة أو أن تتركه فى حاله .

(٣) **التزامن**. هل تذكر عناوين فيلم «**قضية توماس كراون**» أو « **مانكس**» ، لقد استخدم فيها أسلوب تقسيم الشاشة ، بحيث يرى المتفرج عدة لقطات فى نفس الوقت . وإن كان هذا الأسلوب يعتمد على فكرة بارعة وتحايل جذاب له وقعه فى تلك اللحظة ، إلا أنه يسبب إرباكا أكثر مما يضيف من معلومات فى أكثر الحالات . وإذا أمكنك أن تقسم عنصر

الأحداث المتزامنة إلى سلسلة من التطورات المتتالية («يحدث هذا . . وفي أثناء ذلك، يحدث هذا . . وهذا . . وهذا») فهذا أفضل . أما إذا كان عليك أن تعرض ١٧ شيئا تحدث كلها في وقت واحد، وليس هناك حل لفصلها عن بعضها أو تقسيمها، فأنس الموضوع .

(٤) **الطول** . قد تواجهك أحيانا، كما في حالة الموضوعات المعقدة، موضوعات تتطلب طولا من الفيلم يستغرق مدة عرض طويلة، وبحيث يصبح الفيلم غير عملي . هذا بالرغم من حقيقة أن تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية بأكمله قد تم ضغطه في إحدى المناسبات في مونتاج مدته ثلاث دقائق فقط .

تصور مثلا، عددا من دراسات لحالات نفسية . لقد استغرق إعدادها شهورا وربما سنوات من التحليل النفسي، يتخللها تقدم حثيث جدا عند أي لحظة معينة . وإذا صنعت فيلما عن هذه الدراسات فإما أن تقوم بتبسيطها إلى حد زائد، وإما أن تفسدها بتحويلها إلى ما يشبه فيلم **آندي وارهول** عن النوم السعيد خلال ساعاته الطويلة .

(٥) **التجريد** . للفن مفهوم من بين مفاهيمه يسمى «الحيز السلبي» . ولكني لا أطيق أن أصنع فيلما عنه . ونفس الشئ عن فلسفة «زن» أو تحليل الإحصائيات أو . . .

أرجو أن تعرف أنه يمكن صناعة أفلام تتحدى كل عامل من هذه العوامل . ولكنها تجعل حياة كاتب السيناريو حياة معقدة، لأنها تجبره على أن يبالغ في تبسيط عرضه للموضوع أو أن يبذل جهداً عنيفاً أو أن يستخدم تشابهات وتناظرات مزيفة .

ب - عوامل الإنتاج:

(١) **التكلفة** . لاشك في هذا، فصناعة الأفلام تتكلف نقودا . ولكن الأهم من التكلفة بكثير، هو نسبة التكاليف إلى العائد . وبكلمات أخرى، لا يهتم أحد إذا بلغت تكاليف إنتاج فيلم جديد من «كيلوباترا» ٥٠ مليونا من الدولارات، مادام عائد شباك التذاكر يبلغ ٢٥٠ مليونا . ومن جهة أخرى، إذا تكلف فيلم صناعي ٧٥٠٠ دولار فقد يتسبب في كارثة بالنسبة لمسئول العلاقات العامة في شركة صُغيرة، خاصة إذا كان رئيس الشركة غير مقتنع بهذا المشروع أساسا ويرى أنه بهرجة لا داعي لها، وأنه يتوقع ألا يزيد حساب التكاليف عن ١٥٠٠ دولار .

(٢) **المشاكل الفنية** . نجد فيما يتعلق بالتكلفة أن أي شئ في هذا العالم يمكن تصويره في فيلم مادمت تعتزم أن تنفق عليه ما يلزمه من مال . وإذا ما تركنا موضوع التكلفة جانبا، وكان من الضروري لك أن تستخدم رافعة كبيرة لتحمل آلة التصوير في مشهد داخل مصنع ولم تتوفر لديك رافعة، فأنت في مشكلة . وحتى إذا رفض طفل الفيل أن يتصرف كما تريد فيمكنه أن يربك ميزانيتك والخط الرئيسي لقصتك، فقد حضرت بنفسي تجربة مماثلة في حلقة من البرنامج التليفزيوني «مسرح الخيال العلمي».

(٣) **مشاكل الوقت** . لقد اضطر أحد أصدقائى إلى الخروج من مهنة السينما لأنه لم يعط نقطة معينة فى إنتاج أحد الأفلام حقها من الاهتمام والتقدير ، إذ كان كاتب السيناريو الذى تعاقد معه لهذا الفيلم قد أعد مشاهد تدور فى كل فصل من فصول السنة الأربعة ، أى أن الإنتاج كان سيستمر لمدة تزيد عن سنة كاملة .

وبالمثل ، قد لا يبدو عمليا أن تحدد جدولا زمنيا لتصوير فيلم عن مهرجان لموسيقى الروك ، أو أن تحصل على خدمات ممثل معين فى وقت معين ، أو أن تضغط مرحلة تركيب الفيلم أو تحميضه وطبعه لكى تلحق بموعد معين لعرض هذا الفيلم .

وعليك أن تفهم أن أغلب المنتجين قد كافحوا ضد ظروف مماثلة . ولكن عليك أن تقدر هذه المشاكل قبل أن توقع عقدا لكتابة أى سيناريو .

جـ - عوامل الاستخدام :

(١) **نقص تسهيلات المشاهدة** . ينظر أغلبنا إلى موضوع توفر أجهزة العرض والشاشات على أنه أمر مفروغ منه . وهذا خطأ . إن راعى الغنم أو مراقب خط أنابيب البترول الذى صممت فيلمك لكى تؤثر عليه ، قد لا يجد فرصة لكى يشاهد هذا الفيلم . لأنه لا يوجد مكان هناك لكى تعرضه فيه . وبنفس الطريقة قد لا تحظى بعض الأفلام التعليمية إلا بعدد قليل من العروض لا لسبب إلا أن المدرسين لا يريدون أن يتعبوا أنفسهم بالمطالبة بمعدات العرض السينمائى وتركيبها وتعلم تشغيلها ثم تشغيلها نفسه .

وما رأيك فى عرض الفيلم فى قاعة الإتحاد المكتظة بالمتفرجين ، ولكن مع إيقاف أجهزة تكييف الهواء لأن صوت تشغيلها يتعارض مع صوت الفيلم؟ هذا دون أن نذكر النقص فى ملاحظى أجهزة العرض الأكفاء ، ومصادر التيار الكهربائى الغريبة الأطوار ، والفيلم المقطوع والموصولة أجزائه بشريط من السيلوتيب ، وعدة مصادر أخرى محتملة لإحداث الكوارث .

(٢) **نقص النسخ** . لقد سمعت عن فيلم جيد عن أحد مظاهر الكيمياء أو الجبر أو التاريخ . وأنت تريد أن تعرضه على تلاميذك . فهل يمكنك أن تحصل على نسخة منه عندما تحتاج إليها؟ أم عليك أن تنتظر حتى يكون الفصل قد تخطى الموضوع إلى ما بعده بسبعة أسابيع ! ومن جانبى أنا ، عندما كنت أعلم كتابة السيناريو فى جامعة أوكلاهوما ، اكتشفت أن نصف الأفلام على الأقل التى أردت أن أعرضها على الطلبة كأمثلة نموذجية لأساليب فنية معينة قد تم استبعادها من التداول .

(٣) **جماهير المشاكل** . كيف يمكنك أن تعرض فيلما بطريقة فعالة على جمهور لا يتحدث بنفس لغة المعلق؟ كيف تعرضه على مجموعة من البدائيين فى غينيا الجديدة الذين لم يتدربوا على مشاهدة صور ثابتة من قبل ، وبالتالى فهم ينظرون إلى الصور على الشاشة على أنها مجرد ظلال تومض بشكل متقطع؟ وكيف تعرضه على رجال القبائل الكردية الذين لم

يسبق لهم أن سمعوا أو شاهدوا ثلاجة من قبل، وبالتالى فهم لا يعرفون ما فائدة تلك التى يرونها فى الفيلم؟ وكيف تعرضه على رجال حرب العصابات فى معسكراتهم فى الدول الدكتاتورية إذا كانوا يعتبرون أن الفيلم جزء من مخطط إستعمارى موجه ضدهم؟

وتلخيصا لما فات فإن الفيلم شئ عظيم حقا، ولكن ليس فى كل الأوقات ولا فى كل المواقف. ويكون أحيانا أفضل ما يمكنك أن تفعله عندما يزورك شخص لديه فكرة رائعة - نعم و**معه** النقود اللازمة ومستعد لأن يدفع لك أجرك - أن تنسى الفيلم السينمائى وتتجه بتفكيرك إلى الصور الثابتة وإلى الشرائح التعليمية، وإلى النشرة المطبوعة، وربما إلى مجرد فرخ بسيط من التعليمات المطبوعة.

والآن، إليك ثلاثة أسئلة كثيرا ما تثار:

١- هل من الضرورى حقيقة أن تنظم العمل فى الفيلم بالكامل قبل أن يبدأ التصوير؟

أو لنقل بصراحة، لماذا نشغل أنفسنا بكتابة سيناريو على الإطلاق؟ ولماذا لا نخرج لنصور أطوالا من الشريط لما نجده بين يدينا، ولنقلق فيما بعد عن تنظيم العمل؟

لا، ليست هذه مناقشة بلاغية يهمنا فيها الأسلوب على حساب الفكر، لا. إن العالم ملئ بمن سيكونون صانعى أفلام يشتاقون أن ينغمسوا فى الإنتاج دون إضاعة أى وقت فى التخطيط المسبق.

والمشكلة هى أن أى كاتب يمكنه أن يتقاعد إعتمادا على النقود التى دفعها له عملاء سذج طلبوا أفلاما من نوع «صور كل ما يعن لك» ولم تعرض على أى شاشة قط. فهناك الكثير والكثير عن صناعة أى فيلم أكثر من مجرد تصوير اللقطات. هنا يأتى دور الوقت والنقود، والسؤال الذى يثار دائما هو ماهى اللقطات التى يلزمنى أن أصورها للفيلم، وكيف أصورها، وبأى ترتيب تنتظم بداخله **حتى تحصل فى النهاية على فيلم مؤثر له فاعليته**.

هذه هى المناقشة. من السهل جدا أن تصنع فيلما تسجيليا. ولكن أن تصنع فيلما له **فاعليته**، من حيث الجمهور والهدف وإرضاء العميل، فهذا أمر مختلف أيضا.

والفيلم من نوع «صور كل ما يعن لك» إبتداءً هو مضيعة لكل شئ. وبدلا من أن يشغل وقت شخص واحد هو كاتب السيناريو، فإنه يشغل وقت فريق كامل. ونظرا لإفتقار الفيلم إلى سيناريو معد بعناية - أى أنه يفتقر إلى تخطيط مسبق مناسب - فإنه ،يتسبب فى تكاليف خيالية للفيلم الخام والتحميض والطبع.

وعندما يحين وقت التركيب (المونتاج) فيما بعد، فإن هذا الإهدار يزداد لأنه من الصعب، نظرا لإختفاء المفهوم القاطع والتسلسل المنطقى، أن تجمع هذا الشئ مع بعضه البعض. وبالإضافة لهذا، لابد أنك ستكتشف إختفاء عدد من اللقطات الأساسية، لمجرد أن أحدا لم يفكر فى أن هذه

اللقطة القريبة حيوية وهامة، وأن هذه القفزة فى التركيب كانت تحتاج إلى لقطة مقتطعة لتغطيتها.
وأخيرا، ومثل النكتة التى يلقيها مهرج غير كفء، سوف ينتهى الأمر كله وكأنه من عمل هواه مبتدئين، يختفى منه الهدف الذى أراد العميل أن يبرزه.
نعم، من المهم جدا أن تنظم العمل فى الفيلم بالكامل وبقدر الإمكان، قبل أن يبدأ التصوير!

٢- أليس هذا النوع من التخطيط المسبق يحد من إبداع المخرج، ومن فرصته فى الإرتجال، حتى يستفيد من نفاذ بصيرته ومما توحى به اللحظة المعينة؟

قال **ألفريد هتشكوك** : «عندما أسمع عن رجل يصور فيلما من نوع «صور كل ما يعن لك» أى أنه يفكر فيه أثناء التنفيذ، فإنه يذكرنى بالموسيقار الذى يؤلف سيمفونية وهو واقف أمام عازفى أوركسترا كامل. إننى أفضل أن أرتجل فى مكتبى، وليس داخل قاعة التصوير(البلاتوه) أمام مئات الفنيين» (ص ٩٨ من كتاب «آلهة السليولويد: مخرجو هوليوود يتحدثون» من تأليف تشارلز هايام وجويل جرينبرج، نيويورك، المكتبة الأمريكية الجديدة، ١٩٦٩).
والحصول على سيناريو جيد التخطيط هو بطبيعة الحال عون للمخرج الكفء، وليس إعاقة له. فأولا، فى أغلب الاحتمالات يكون المخرج قد عمل مع كاتب السيناريو أو قام بدراسة السيناريو بالتفصيل، بحيث يتضمن أفكاره ومفاهيمه خلال تلك المرحلة، وثانيا، مازالت أمام المخرج فرصة الإرتجال داخل إطار السيناريو، إذا ما أوحى إليه شئ تطور داخل المنظر أو فى الموقع بفكرة جديدة.
والشئ الوحيد الذى سيمنع المخرج من عمله يعتمد على أخلاقيات تعامله مع صاحب الفيلم، أى أنه لا يجب أن يتخلى عن الخطة التى حددها السيناريو للأحداث، وعن خط تطورها ونموها. لقدتمت دراسة هذه الخطة وهذا الخط بكل عناية ومشقة بحيث تبرز هدف العميل. وإلقاؤها من النافذة أثناء التنفيذ يعنى خيانة الثقة التى وضعها العميل فيه.

٣- ماذا تفعل ككاتب سيناريو عندما تجد نفسك مرتبطا بفيلم قد تم تصويره من قبل؟

أى أنه فيلم قد تم تصويره بدون سيناريو، وهذا **يحدث** فعلا، ثم يتم إستدعاء كاتب سيناريو لكى يساعد فى حل المشكلة. وفى واقع الأمر، إنه موقف صحيح مشروع: وتكون الظروف المحيطة هى إستحالة تخطيط أى شئ مقدما، مثلما حدث مع بعض أصدقائى الذين أمضوا ستة أسابيع مع هنود لاكاندون فى تشيباباس، التى تبعد أربعة أيام سيرا على الأقدام من أقرب طريق. لم يكن لديهم أية فكرة عما سيجدون عندما وصلوا هناك، فقاموا بتصوير كل شئ قدروا أنه قد يثير الإهتمام، على أمل إمكان تركيب هذه اللقطات فيما بعد فى شكل ما يكون له معنى.

وبالمثل، قد تجد نفسك فى يوم من الأيام فى مواجهة ٩٠٠٠ قدم من مقاس ١٦م - أى ما يزيد عرضه على أربع ساعات - قام بتصويرها جو بيجياكس خلال رحلته «سفارى» فى أفريقيا، أو ميل أو ميلين من أطوال اللقطات التى تم تصويرها حسبما تصادف لرجال حرب العصابات فى جواتيمالا أثناء اشتباكاتهم ومعاركهم الحقيقية، أو بكرة تلو الأخرى من تغطية الخطوات المختلفة لإنشاء نمو عمرانى جديد للإسكان.

إنك تلتقى بمثل هذه التحديات بنفس الطريقة التى تقوم بها بتدبير هجومك لخدمة موضوع أى فيلم آخر. وبمعنى آخر، إنك تبحث عن وجهة نظر وزاوية، عن نوع من توكيد لب الموضوع الذى يكون له معنى ويوضح الفكرة . **ولكنك تفعل ذلك داخل قيود الشرائط المصورة المتاحة أمامك.**

وعلى هذا توصلت فى حالة موضوع هنود لاكاندون السابق ذكره إلى توكيد لب الموضوع : «إن اللاكاندونيين ناس محصورون بين عالمين» . كما أن المفهوم الموحد وراء أطوال من شرائط لا نهاية لها مصورة فى رياض الأطفال قد انتهى به الأمر إلى «اللعب هو مهمة الأطفال، ووسيلة نموهم».

كما انتهت لقطات غير مرتبة تم تصويرهاداخل إطار إحدى المدارس إلى «روح المدرسة هى التى تشكل مستقبل التلاميذ».

ماذا تقول؟ هل تنقصك بعض اللقطات الأساسية؟ نعم، أنا أوافقك على أن هذا يمكن أن يتسبب فى مشكلة . إلا أنه يمكنك أحيانا أن تلتف حولها ببعض الطرق. وسوف نتحدث عن هذه الطرق فى فصل لاحق.

***

وهكذا، أخيرا جدا، قدتمت هذه المرحلة من تفكيرك، وتمت الإجابة على أسئلتك، وتم تنظيم مفاهيمك . وقد حان الأوان لكى تضع عرضك المقترح على الورق.

كيف تفعل هذا؟ والنظام الذى اتبعته بنجاح من قبل هو أن أسأل المنتج بكل بساطة أن يعطنى نسخة من طريقة العرض التى يفضلها، ثم اتبع نفس النموذج.

وتمسك بقاعدة أن تجعل أسلوبك فى الكتابة كأوضح وأبسط ما يمكن، وضمّن توكيد لب الموضوع فى ذلك أيضا، إذا كنت قد طورت هذا إلى الحد الذى يرضيك. (وإذا لم تكن، فلا خطيئة إذا حجبته حتى تكتب معالجة فيلمك) .

وعند هذه النقطة، وفى حالة إذا لم تكن قد عثرت على نموذج آخر، إليك نموذجا لعله يكون نافعا - وكما تعرف، إنه ليس النموذج الوحيد، وليس أفضلها بالضرورة. وحقيقة إن بعض العروض المقترحة قد تكون أكثر من هذا تفصيلا، إلا أن مثل هذا النموذج مقبول فى أغلب الحالات.

ومن بين البنود المستخدمة غالبا (ولكن ليس دائما) ما يلى :

عنوان : تسمية لما تعرضه كإقتراح . . عنوان عمل أو عنوان مؤقت . .

تخطيط أولى للمضمون: الهدف من الفيلم ، الجمهور ، متضمنا ملخص البيانات الرئيسية .

المواصفات: الطول ، اللون ، الصوت ، التحريك أو المؤثرات الخاصة الرئيسية (إن وجد) .

البرنامج الزمنى للتصوير: أين ومتى يتم تصوير الفيلم .

البرنامج الزمنى للإنتاج: كل المواعيد الأخيرة لكل المراحل ، بما فيها موعد تسليم النسخة المنتهية من الفيلم .

الميزانية: بالتفاصيل حسب الطلب .

الموافقات: المنتج والعميل والمواعيد .

كيف يبدو العرض المقترح ؟ إليك مثالا :

عرض مقترح لفيلم

«ما الذى يراه المدرس»

(عنوان مؤقت)

هذا الفيلم من مقاس ١٦م موجه إلى المدرسين فى المدارس الإبتدائية ، وبخاصة إلى أولئك المدرسين ذوى الخبرة المحدودة نسبيا . والهدف من الفيلم هو إعطاؤهم مقدمة لمعالجة مشكلة تقييم صحة التلاميذ ، وتزويدهم بالبيانات الرئيسية اللازمة للوصول إلى هذا التقييم بذكاء .

وسيصل طول الفيلم إلى حوالى ٢٠ دقيقة ، وسيتم تصويره ناطقا وبالألوان . وسيتم استخدام صوت المعلق على الفيلم مع الحوار المتزامن مع حركة الشفاه .

وبافتراض أن العميل هو الذى سيدبر المستشار الفنى وجميع الممثلين دون أن يتحمل المنتج أجورهم ، فإن الميزانية تقدر بـ ١٢٥٠٠ دولار . وهذا التقدير قابل للزيادة إذا طلب العميل استخدام التحريك . وهناك مصاريف إضافية للإنتقال إذا لزم التصوير خارج منطقة مدينة أوكلاهوما .

أعدت النسخة المعدلة من أجل

مصلحة الصحة بولاية أوكلاهوما .

تمت الموافقة :

عن المنتج بتاريخ

عن مصلحة الصحة بتاريخ

أمامك الآن عرضك المقترح ، موقعا ومختوما . ماذا بعد ذلك؟

إنك تنتقل بالطبع إلى المعالجة السينمائية لفيلمك .

٣
المعالجة السينمائية

المعالجة السينمائية (أو «التخطيط الأولى للمعالجة») هى ملخص محكم لفيلمك المقترح، مكتوب بالفعل المضارع، وبصيغة الغائب . والغرض منها تجسيد التخطيط الأولى للعرض المقترح مع مزيد من التفاصيل فى المادة وطريقة المعالجة، مع إضفاء الصيغة الدرامية - أى تكون معبرة بحيوية - بحيث تثير العميل فيما يختص بما ستكون عليه الصورة، وفيما تقدمه له من معلومات . وهى مفيدة أيضا كإختبار تمهيدى لنقط الضعف أو الخلاف قبل أن تتقدم إلى المرحلة الأكثر شمولا المعروفة باسم التخطيط الأولى للمشاهد .

ولتحقيق هذا يجب أن تضع المعالجة الخطوط الرئيسية لطريقة الاقتراب من الموضوع وتناوله، وتحدد المعلومات التى يجب أن يتضمنها الفيلم (ولو فى تخطيط أولى)، وأن تعبر عن جوهر تفكيرك . وقد تكون المعالجة بأى طول يتراوح من صفحتين أو ثلاث إلى ٤٠أو ٥٠ صفحة - وكلما قصرت كلما كان ذلك أفضل فى أغلب الحالات .

وأود أن أقسم بناء المعالجة السينمائية الفعالة إلى مرحلتين : مرحلة التفكير ومرحلة الكتابة .

التفكير فى معالجتك

آمل ألا يعتقد أحد ممن يقرأون هذا الكتاب أن كتابة السيناريو ما هى إلا مسألة وضع كلمات بجوار بعضها، فهذا الإعتقاد هو أبعد ما يمكن عن الحقيقة .

أما فى الواقع فإن أغلب «الكتابة» تكون قد اكتملت قبل أن يتحرك أى مفتاح فى الآلة الكاتبة . إنها تتم فى رأس الكاتب وهو يتصور كيف يقتحم موضوع فيلمه .

ومهما أوضحت أهمية هذا فلا مبالغة فى ذلك . وأرجوك، أرجوك، إذا كانت لديك رغبة للنجاح فى هذا المجال فكر فى كل الأشياء بتأمل ! أو كما تقول النكتة القديمة، لا تبدأ فى لمس الآلة الكاتبة إلا إذا كنت «معشق» موتور مخك .

وطريقتى فى الإقتراب من مرحلة التفكير بتأمل تتضمن ثلاثة عناصر : **خط للمعلومات**، **وخط لإثارة الاهتمام**، **وبناء لطريقة العرض**.

ولا يعنى هذا أننى أتعامل مع هذه العناصر بنفس هذا الترتيب . إنما البراعة أن تمسك

بأى فكرة وتدونها أثناء مرورها عليك ، ثم تنسجها بعد ذلك في الشكل المتكامل . ولكن مجرد معرفتك بأن لديك خطاً للمعلومات وخطاً لإثارة الاهتمام وبناءً لطريقة العرض ، يساعدك على ألا تنسي أو تترك بعض العناصر الحيوية . كما توفر لك إجابات قاطعة عندما يسألك العميل أو المنتج عن سبب تناولك لهذا الأمر أو ذاك بتلك الطريقة المعينة .

والآن لنلق نظرة على

١- خط المعلومات

الغرض من خط المعلومات هو التأكد من تضمين البيانات الرئيسية فى الفيلم وترتيبها بطريقة فعالة مؤثرة. وللوصول إلى هذا :

(أ) تبحث موضوع فيلمك ووجهة النظر .

(ب) تحدد توكيد لب الموضوع المطلوب لفيلمك .

(جـ) تدعم توكيد لب الموضوع هذا بتوكيدات جانبية وبنقاط إثبات .

(د) تبرهن على كل من هذه النقاط بصورة مرئية .

هل نفحص هذه النقاط الواحدة تلو الأخرى؟

(أ) تبحث موضوع فيلمك ووجهة النظر.

إن الهدف الأساسى للفيلم التسجيلى ، كما أوضحنا فى الفصل السابق ، هو أن يقدم معلومات ويؤثر فى جمهور معين مستهدف وبحث هذا الجمهور : أى أن يبيع لمتفرجيه موقفا معينا فى موضوع معين .

ومن بديهيات التسويق الناجح أن تعرف بضاعتك أولا . وبالمثل ، يجب عليك فى مجال كتابة السيناريو للأفلام التسجيلية الناجحة ، أن تعرف أكبر قدر ممكن عن «حزمة» الموضوع/ الموقف الخاص بفيلمك .

ويعتمد البحث السليم على الهجوم على ثلاث جبهات ، التنقيب عن المعلومات خلال كل ما هو مطبوع ، واللقاءات ، والبحث الميدانى . وإذا استخففت بأى من هذه الجبهات فكأنك تشجع حدوث كارثة .

والبحث من خلال **المطبوعات** يعنى قراءة الكتب والنشرات والكتالوجات والصحافة المهنية وتقارير الشركة - أى كل ما يدور حول موضوعك مما يمكن أن يقع تحت يديك . ولكن بدون مبالغة فى الكمية فى بداية الأمر ، وبدون مبالغة فى التعمق . فأكثر هذه المعلومات قد يكون غير سارى المفعول حاليا أو لا علاقة له أو لا يمكن تطبيقه . وما تحتاجه فى البداية هو معرفة تغطى الموضوع أكثر منها خبرة حقيقية به ، معرفة تشغل

الصورة العامة للموضوع. بانوراما واسعة له، **بالقدر الذى يمكنك من أن تلقى أسئلة يبدو عليها الذكاء**.

وتأتى الآن مرحلة البحث عن طريق **اللقاءات** : عليك بالتحديد أن تتحدث مع مستشارك الفنى.

هنا تجنى ثمرة بحثك خلال المطبوعات فالخبراء غالبا ما ينقصهم الصبر . وإذا ما أحسوا بأنهم يتعاملون مع شخص غبى، فإنهم لن يقدموا لهذا الغبى إلا أقل ما لديهم من إعترافات.

أما إذا كنت قد حصنت نفسك على إنفراد إلى الحد الذى يمكنك عنده أن تميز بين الكمرة المتذبذبة وشجرة الكريستماس، وبين المصدر اللاشعورى للغريزة والأنانية، فلا عذر عندئذ أمام المستشار الفنى من إثبات أهمية دوره بأن يملأ الفواصل الشاغرة فى معلوماتك، وأن يطلعك على أحدث ما استجد، وأن يشرح ما يحيرك من التفاصيل.

ومهما أوضحنا أهمية دور المستشار والخبير هنا فلا مبالغة فى ذلك، إن الأحكام المبنية على التجربة لا تجدها فى أى مطبوعات . إن المصطلحات المتخصصة واللهجات المهنية قد تجعل فكك الأسفل يسقط من الإرتباك والحيرة . وأصبحت التطورات الجديدة تحدث بسرعة تجعل أى كتاب تعليمى غير سارى المفعول بعد قليل. أما إذا كان الإتصال بالمستشار الفنى المناسب سهلا ميسورا فيمكنك أن تمر بهذه المخاطر بأقل إصابات ممكنة.

كما أن المستشار الفنى الجيد لا يتردد فى أن يشير عليك بالاتصال بزملائه من الخبراء، إذا لزم ذلك . وسرعان ما تجد أن كل ما كان يبدو أمامك معقدا مبهما قد أصبح واضحا محلولا.

وخلال هذه المرحلة، ستجد نفسك وقد اندمجت فى **البحث الميدانى**، وهو اصطلاح يعنى ببساطة إنك تخطو خطوة أبعد بأن تفحص موضوعك فى بيئته الطبيعية وهو ينبض بالحياة . وقد يتضمن هذا أى شئ، من جرى سباق حواجز، إلى مراقبة درس فى السباحة، ومن زيارة مصنع للحديد والصلب إلى النظر من خلال ميكروسكوب . والأمر المهم هنا هو: إذا كان هذا ممكنا، إفعله . إن الكتابة الواقعية تحتاج إلى التجربة، وليس مجرد الكلام والقراءة . ويعتمد العمل الجيد على الأحاسيس والإدراك الحسى - المناظر والأصوات والروائح والمذاق واللمس . . ومدى السخونة ومدى البرودة، ومدى الرعب ومدى الاستحواذ، ومدى إثارة الشفقة ومدى إثارة الاهتمام . إن الثقافة المضادة سيكون لها معنى أكثر بالنسبة لك لو كنت قد أبعدت عن شاطئ فينيسيا بواسطة القوات الخاصة التابعة لشرطة لوس أنجيلوس مع باقى الـ ٢٠٠٠٠ من عشاق موسيقى الروك . ويمكن أن يزداد فهمك للأمراض العقلية إذا سمعت بنفسك صوت الأبواب الحديدية وهى تغلق.

ويلزم أن نذكر هنا أن البحث ليس بالشئ الذى ينتهى أمره بمجرد أن تؤديه . سوف تجد دائما أثناء كتابتك لسيناريو معين أنك تتعثر أو تتوقف عند نقطة معينة لنقص فى جانب من

المعلومات ، وعندما يحين ذلك الوقت لا تخدع نفسك ولا تزيف حلا ، بل عد إلى مزيد من البحث ، ونقب بيديك حتى تعثر على الإجابة الصحيحة .

ولتذكر أيضا ، أن الأشياء ليست دائما على ما تبدو عليه . وعندما كنت أعد سيناريو فيلم موجه ليبيع طائرات لكبار المديرين التنفيذيين كنت أتعرض باستمرار لمشاكل لا نهاية لها كانت تبدو لى عند النظرة الأولى وكأن لا معنى لها على الإطلاق . ولم يتضح لى إلا بعد ساعات من البحث والتحرى ، أن بعض المسئولين الرئيسيين يعتبرون أن أقوى دافع لبيع منتجاتهم من الطائرات هو إحتمال إستخدامها ممن يشتريها فى نقل السيدات الصغيرات ، بدلا من زوجاتهم ، إلى مناطق الإستجمام دون أن ينكشف الأمر .

وجاء حل المشكلة بأن ضمنت السيناريو لقطات تعرض الجبال والشواطئ والفنادق الفخمة وما إليها ، مع لقطات للسكرتيرات المزعومات وهن يدخلن الطائرات لأداء مهمتهن فى الإجتماعات . وإذا توصل أحد المتفرجين إلى إستنتاج معين مما عرضته ، فالأمر متروك له .

وكما أوضحت لك من قبل ، يمكن للبحث أن يفيد !

(ب) تحدد توكيد لب الموضوع المطلوب لفيلمك .

لقد تعرضنا ببعض التفصيل لهذا الأمر من قبل فى الفصل السابق . وأنا أذكره هنا فقط لكى أعيد تأكيد (١) أهميته و(٢) حقيقة أنه ليس من السهل تدبير ذلك دائما . يلزمك قطعا أن تصل إليه بحيث يرضى الجميع عنه عندما تبدأ كتابة المعالجة . وإلا أصبح خط نمو فيلمك ضعيفا وتائها .

(جـ) تدعم توكيد لب الموضوع هذا بتوكيدات جانبية وبنقاط إثبات.

إن توكيد لب الموضوع يحتاج بالضرورة لأن يستقر على أساس مدعم بتوكيدات جانبية ، أى بأسباب سليمة تؤكد أن لب الموضوع (بيت القصيد) حقيقى تماما .

وعلى هذا ، فتوكيد لب الموضوع الذى يقول أن «كولورادو مكان رائع لتمضية الأجازات» يعتمد على توكيدات فرعية مثل «إن جبال روكى مذهلة فى جمالها» و«السباحة فى بحيرات كولورادو متعة» و«هل صيد السمك هو مايهمك؟سوف تصطاد منها هنا ما هو أكبر حجما» و«سوف يسحرك اكتشاف المدن المهجورة» و«تسهيلات مريحة للسياح متاحة خلال الولاية كلها على مستوى كل ميزانية على حدة» ، وما إلى ذلك .

طبق هذا النموذج على مهام كتابة السيناريو التى تقوم بها .

أولا : اكتب قائمة بالأسباب التى تجعل توكيد لب الموضوع حقيقيا .

ثانيا: رتب هذه الأسباب ترتيبا (١) منطقيا و(٢) حسب تزايد إثارة الاهتمام، وبحيث تكون الأسباب الأكثر تأثيرا عند الذروة. يجب أن يكون هدفك أن يتضح بقدر الإمكان أن التوكيدات الفرعية، سواء كانت منفردة أو على التوالى، تؤدى إلى النتيجة التى هى توكيد لب الموضوع والإصرار عليه.

وقد يساعدك أن تكتب على الآلة الكاتبة كل ما يخطر على بالك مما يبدو متصلا بالموضوع، دون أن تلقى بالا بأى حال إلى ترتيبها، بل يكفى أن تضع كل فكرة وكل نية وكل معلومة فى فقرة منفصلة.

وأخيرا سوف تنتهى الأفكار. وعندما يحدث هذا إفصل الفقرات واجمع كل منها مع مثيلاتها حتى تبرز النقط الرئيسية بوضوح وجلاء.

ويختلف وضع النقط الرئيسية فى ترتيب منطقى من سيناريو إلى آخر. فمن الأفضل للموضوع التاريخى مثلا أن يتم عرضه حسب ترتيبه الزمنى بنفس التسلسل الذى وقعت به الأحداث. وإذا كان هناك عدد من المواقع فمن الأفضل أن تنظم هجومك حسب **الحيز**، منتقلا من موقع إلى آخر.

أما الطرق الأخرى للمعالجة فهى: **من السهل إلى المعقد، من المحدد إلى العام، من المألوف إلى غير المألوف، من المشكلة إلى الحل، من السبب إلى النتيجة**، وكل ما يخطر على بالك. وقد تختار أن تجمع بعض هذه النماذج، مثل «التسلسل الزمنى» مع «**مراعاة الحيز**» مع «**من السبب إلى النتيجة**» كما فى حالة شركة لها مصانع مختلفة فى سبع ولايات وكيف تمكنت من معالجة خطر التلوث عندما ظهر لأول مرة عام ١٩٦٩.

وغالبا ما يثبت أن المنطق أمر من إختراعك أنت، ونفس الشئ بالنسبة لتزايد إثارة الاهتمام. ويعنى هذا أنه إذا كان لا يوجد خط للهجوم يعتبر صحيحا بالضرورة، فما بالك بوجود خط يعتبر الوحيد الممكن إتخاذه.

وعلى هذا، فما هو المبرر وراء هجومى على موضوع أجازة كولورادو؟ دعنا نصفى الموضوع إلى أبسط خطوطه العامة.

أولا: لقد أردت أن أختار شيئا يجذب العين، وما الذى يمكن أن يجذب العين أكثر من جبال روكى؟

إلا أن الجبال بعيدة مترامية وينقصها العنصر الإنسانى، لهذا فكرت أن أنتقل بعدها إلى مجاميع من السباحين السعداء.. ثم انتهى إلى الفرد المنعزل وهو يصطاد السمك.

وأخيرا، ما هو أكثر ما يهم الناس عند تخطيط أجازاتهم؟ الإجابة: النقود. ولذا ننتهى بمونتاج قصير من لقطات تؤكد التسهيلات الجذابة والراحة المتاحة «على مستوى كل

ميزانية على حدة».

هل هذه هى الطريقة الوحيدة لمعالجة الموضوع؟ بالطبع لا . يمكن ترتيب العناصر المتاحة حسب أى نموذج ، **بشرط أن تنمى نوعا من الترتيب للعرض والتركيز، يكون له معنى**، بالنسبة لك أولا ، ثم تنقله من خلالك إلى مشاهدى فيلمك فى النهاية .

ولا يتم تنفيذ هذا الأمر بسرعة أو بسهولة ، بطبيعة الحال . وإذا اعتمدت على هذا فقد تجد نفسك فى كل مرة وقد تعثرت فى البدايات المزيفة ، والثغرات فى تفكيرك ، والمعلومات غير الكافية . لا تدع مثل هذه الأمور تثبط همتك . وغالبا ما ينحصر الفرق بين الهاوى والمحترف فى أن الهاوى ييأس وينسحب . أما المحترف المخضرم فهو على العكس ، يعرف أنه إذا استمر يخبط دماغه ضد الحائط الحجرى الذى يعوق تقدمه والذى يبدو كأنه لا يمكن التغلب عليه ، فإن هذا الحائط سوف ينهار إن عاجلا أو آجلا . ويتوقف الأمر على تحديد المشكلة ثم إيجاد الحل ، مع مزيد من البحث ومزيد من التفكير ، ومع إعادة ترتيب الأفكار .

(د) تبرهن على كل من هذه النقاط بصورة مرئية .

لنعد إلى البيانات التى تدعم توكيد لب موضوعنا عن كولورادو ، «إن جبال روكى مذهلة فى جمالها» ، «السباحة متعة» ، «سوف تصطاد ما هو أكبر حجما» ، وما إلى ذلك . لاحظ أن كلا من هذه التوكيدات الفرعية (أى نقط الإثبات) تقدم دليلا سينمائيا . ويمكن لطاقم سينمائى أن يصور أطوالا مناسبة ليثبت كل نقطة بلقطات مرئية .

وهذه الأجزاء المصورة سوف تقنع المتفرجين ، **لأن الرؤية بالعين هى الاقتناع** . إنها تفرض الإتفاق آليا .

ومن جهة أخرى ، فإن أى نقطة **بدون** تدعيم مرئى لا تقدم نهاية حاسمة لأى مناقشة ، إنها تبقى فى النهاية كمجرد رأى ، «هذا فيلم» رأى يقال عن صدق فور المشاهدة ، أما «هذا فيلم **جيد**» فجملة تنهى أى مناقشة كانت تبدو بلا نهاية .

ومن الحكمة أيضا أن نتذكر أن القاعدة الصادقة لأى إثبات أو تفسير تتوقف على الحالة الفردية ، أى على المثال التوضيحى . لهذا فإن طريقة «دراسة الحالة» هى الطريقة المعتادة : وذلك بمتابعة شخص معين وهو يتعرض لموقف معين ، ومنها يصل الكاتب إلى الخط العام للقصة من داخلها . وهناك أحكام مبنية على التجربة العملية تقل في أهميتها عن التفكير أولا فى أن تحيل قائمة معلوماتك عن الموضوع إلى صيغة أشخاص يؤدون أشياء معينة . .

وأيا كان الطريق الذى تسلكه ، فإن المهمة هى أن تختار الأحداث المعينة التى **توضح** أن توكيداتك صحيحة ، إن مجرد **الإخبار** لا يكفى .

وعلى هذا ، إذا **أخبرتك** أن لدى القدرة على أن أرتفع فى الهواء وأطفو فيه دون أى

دعائم، فقد تصدقنى وقد لا تصدقنى، والغالبية فى جانب «لا».

أما إذا قلت لك ببساطة: «انظر، أننى أريد أن أعرض أمامك شيئاً»، وأنا مازلت جالساً أمام عينيك، ثم أبدأ ببطء فى الارتفاع فى الهواء عن مقعدى وأطفو فى الحجرة هنا وهناك فوق رأسك، فقد تميل لأن ترفض أن تصدقنى، ولكنك لن تجرؤ، فكيف يمكن أن تنكر ما أقرته حواسك؟ إننى أثبت ما أقوله رغما عنك.

إن هذا يعنى، فيما يخصك أيها الكاتب، أن عليك أن تدرب نفسك على أن تترجم التعميمات السطحية إلى تحديات قابلة للتصوير («القوى الروحية» تتحول إلى كنائس وطقوس دينية من مختلف العقائد) وأن تستخلص العموميات من المحددات (الأكواخ الحقيرة فى أحياء الأقليات والأطفال المهلهلون تتحول إلى «آفة الفقر»). عليك أن تبتكر طرقا لتحول التجريدات مثل **المرح والحب والثقافة** إلى الشاشة.. تخيل كيف تعرض فتاة باعتبارها ساقطة، ورجلا متواطئا فى جريمة، وطفلا متجها بتفكيره للشر. ويمكنك عندما تتعلم كيف تجمع بين أجزاء من الشرائط للتعبير عن مدى الثقة بشركة معينة، وعن مدى الفساد الذى يسرى فى مدينة ما، وعن تخصيص إيراد حفل لرفاهية الشعب، أن تقول أنك قد تمكنت من حرفتك.

ويعتمد الطريق إلى هذا التمكن على الممارسة والممارسة المستمرة التى لا تتوقف، إلى جانب الجرأة والفكر المتفتح للتجريب الذى يجعلك تتشوق لتجربة شىء جديد.

ولن يضرك فى شئ أن تدرس أعمال الآخرين، فربما يكونوا قد قدموا بدورهم شيئا جديدا ومختلفا.

ويكفى هذا عن مضمون الحقائق، وعن خط المعلومات: شكل فعال منظم موحد لعرض الأفكار والبيانات الضرورية لتجسيد لب الموضوع لما يطلبه عميلك، أى الأشياء التى يريد من الفيلم أن يقولها.

وتصبح خطوتك التالية أن تبتكر خطة للأحداث تستحوذ على إهتمام المتفرجين، وهى ما أفضل أن أسميه

٢-تخطيط لإثارة الاهتمام

الهدف من التخطيط لإثارة الاهتمام هو أن تستحوذ على اهتمام المتفرجين. وهناك بطبيعة الحال طرق متعددة لتحقيق هذا، منها الاهتمام الشخصى، فخامة العرض، الصدمة، التباين، الإستحالة، ما لا يمكن الحصول عليه، الممنوع، ما يسبب الكوارث، المتنافر، المنطقى ولكن لا يتكهن أحد بحدوثه. كل هذه المثيرات للإهتمام لها أنصارها المتحمسين لها، ولها قيمتها الواضحة.

أما أكثر الوسائل نفعا باستمرار، حسب خبرتى الشخصية، فهى التطعيم بعنصر

صراع، صراع بين قوتين متضادتين . لماذا؟ لأن الصراع، أيا كان مستواه، يثير تساؤلا عن الجانب الذى سيفوز . ولهذا فإنه يخلق التوتر لدى المتفرج.

والتوتر هو أساس **الإهتمام**، هو ما يجعل المتفرجين فى حالة تيقظ، وربما أصبحوا جالسين على حافة مقاعدهم.

ومادامو متيقظين ومثارين، لقد يلتقطوا الرسالة التى يحاول عميلك أن ينقلها إليهم. وهذا هو ما يضيف نجمة جديدة إلى تاجك، إذا تركنا جانبا حصولك على تعاقدات جديدة.

والسؤال التالى الآن هو: كيف تخرج بهذا المبدأ إلى حيز التنفيذ عند كتابتك للسيناريو؟

(أ) طور شخصية (أو شخصيات) يتعايش معها المتفرجون.

(ب) اجعل هذه الشخصية تواجه الخطر.

(جـ) استخلص نتيجة وكون رأيا من هذا الصراع.

ومرة أخرى، سنفحص هذه الخطوات الواحدة تلو الأخرى.

(أ) طور شخصية (أو شخصيات) يتعايش معها المتفرجون.

من الأفضل فى أى صراع فى فيلم من الأفلام، أن تجعل المتفرجين يرتبطون بهذا الصراع. كيف؟ بفضل ما يطلق عليه أخصائيو علم النفس التعايش - وهو ميل الناس لأن يقاسموا الآخرين مشاعرهم وتجاربهم . وكما قال شخص ما «أن ترى بعينى شخص آخر، وأن تسمع بأذنى شخص آخر، وأن تحس بقلب شخص آخر» .إنه نفس ما يجعلك تتثاءب إذا ما تثاءب الذى إلى جوارك، أو تتورد خجلا أو تضم قبضتك عندما تشهد إهانة شخص آخر، أو تنكمش إلى الوراء عندما تطرطش سيارة عابرة شخصا آخر.

ولكى تحصل على هذا التعايش من المتفرجين، فأنت تقدم شخصية هى فى الواقع فى صفهم . أى أن صاحب الشخصية يقاسم المتفرجين رغباتهم ومواقفهم وأحاسيسهم .

إن فيلم «**حب تلك السيارة**» فيلم قصير مرح ولكنه فعال، يمتد عرضه مدة خمس دقائق من إنتاج أفلام بارثينون، ويقدم صورا موجزة لثمانية من راكبى السيارات يقودهم استهتارهم بالعناية بسياراتهم إلى عدة مشاكل . ويضحك المتفرجون وهم يتعايشون معهم، لأنهم أيضا راكبو سيارات ويتعرضون لمشاكل مماثلة نتيجة لإهمال مماثل.

تذكر دائما عندما تخطط مواقف الصراع، أن جمهورك يمكنه أن يتعايش مع أى شئ، حى أو غير حى. وهكذا قد تكون الشخصيات أفرادا أو جماعات أو أشياء أو ظواهر . راقب الفيلم المشهور «**النهر**» للمخرج بير لورنتز، حيث نهر المسيسبى هو النجم، ويمكن للجرثومة أوالفيل أو الجرار إذا تم تناولها بعناية أن تقوم بدور البطل أوالشرير، مثلها مثل الإنسان تماما.

وفى كل من هذه الحالات، أيا كان الأمر، يجب أن تكون قادرا على أن تنسب إلى

هذه الشخصية هدفا ما أو رغبة ما . لماذا؟ لأن كل من يمكنه أن يرغب أو أن يكافح لديه القدرة الكامنة على النجاح أو الفشل . وبالتالى يصبح المتفرجون ، نتيجة لسؤالهم «هل سينجح هذا المكافح أم يفشل فيما يكافح من أجله؟» ، مرتبطين بما يدور أمامهم ، مثلما يفعلون مع أحد الفريقين المتنافسين فى مباراة كرة القدم .

ومن جهة أخرى ، فبدون رغبة لا يوجد صراع ، وبدون صراع لا يوجد ما يثير الاهتمام .

ولا يعنى هذا أن الهدف لابد وأن يكون واضحا مباشرا . إن حقيقة أن شخصا ما يتجه إلى عمله أو يعد طعام العشاء أو يدير آلة التفريز ، تدل على وجود هدف أو إتجاه ، حتى ولو لم يذكر .

والتناول بدوره يمكن أن يكون على أى مستوى ، من التصريح الضمنى الخافت إلى التهريج المبالغ فيه ، مادام يلبى احتياجات العميل بطريقة فعالة .

وبمجرد أن تنتهى من بناء الشخصية أو الشخصيات التى سيتعايش معها المتفرجون (هناك مزيد من المساعدة فى فصل ٨) فأنت مستعد لإضافة العنصر الثانى فى تخطيط إثارة الاهتمام .

(ب) إجعل هذه الشخصية تواجه الخطر .

الصراع عبارة عن رجل يحاول أن يمر خلال باب مغلق . إنه محاولة تحقيق أهداف فى مواجهة معارضة وعوائق .

ومادامت هذه هى الحال ، فإنك لا تكتفى بأن تدبر لشخصياتك سببا تكافح من أجله ، بل تجعلها أيضا تواجه شيئا كى تتصارع معه ، سواء كان هذا الشىء ، رجلا أو كاربوريتر سيارة أو نظرية ما ، وتجعل هذه المواجهة شاقة . إنك توضح العائق والإثارة والمعاناة .

هذا العنصر المعارض ، هذا العامل الذى يهدد فرص إحدى شخصياتك لإحراز الهدف ، أطلق عليه اسم **الخطر** . وينقسم إلى ثلاثة أنواع :

الأول ، ذلك النوع القديم من الميلودراما الذى يمكن الإعتماد عليه ، **تهديد الحياة نفسها** ، وأنت تراه فى السينما على عدة مستويات تتراوح بين القاتل المجنون الذى يحمل بلطة وبعوضة الملاريا ، وبين السيارة الصاخبة التى لم يعد فى الإمكان السيطرة عليها والمظلة الواقية (باراشوت) المعبأة بإهمال أوالخرسانة المنهارة فى قاعدة السد .

الثانى ، ذلك الإحتياطى الدرامى : **تهديد السعادة** . الفتى الذى تقول فتاته لا ، المدير التنفيذى المسن الذى تنهار شركته ، الأسرة التى ستفقد مسكنها لإخلائه لإنشاء طريق سريع .

الثالث : الضحكات الهزلية على **تهديد الكرامة** . هنا يقف الأعزب الذى يعيش وحيدا وقد أوشكت مبالغاته التى يرويها عن حبيبته التى لا وجود لها ، أن تنكشف ، والرجل المتعصب لجنسه الذى يفاجأ بأن رئيسه الجديد إمرأة ، والمرأة التى تكتشف أن

زوجها قد دعا أعضاء نادى المبتذلين إلى بيتهما فى نفس الليلة التى تستقبل هى فيها أعضاء جمعية منع المسكرات .

لماذا قمت بتقسيم الخطر بهذا القدر من التفصيل؟ لقد فعلت هذا لأن كثيرين من كاتبى السيناريو - وليس المبتدئين فقط - لا يرون الخطر إلا فى الدماء والرعود ، أى تهديد الحياة . . بينما نجد بالنسبة لأكثرنا أن تهديد السعادة وتهديد الكرامة أكثر فائدة لنا كأدوات للعمل .

وعلى أى حال ، وبهذه الطريقة أو تلك ، فإنه مما يساعد على جذب إهتمام المتفرج أن يتضمن السيناريو الذى تكتبه صراعا بين الرغبة والخطر .

وقد يستمر عنصر الصراع هذا خلال فيلم بأكمله ، وقد يقتصر على أجزاء منه أو مشهد أو مشهدين ، ويتوقف الأمر على مدى إحتياجاتك . وإذا نظرنا ، بناء على هذا ، إلى فيلم تقليدى لإجتذاب طلبة جدد لإحدى الكليات ، والذى يتضمن بلا جدال جولة حول حرم الكلية ومبانيها ، وبلا جدال أيضا ، تثبت مثل هذه الجولات دائما أنها مملة وطويلة بالنسبة للمتفرجين .

ولنفرض أننا أضفنا فتاة شقراء جذابة مستجدة لمثل هذه الجولة ، ولنعط بعد هذا لهذه الشقراء حذاء جديدا ضيقا بحيث تؤلمها قدماها طوال الوقت .

النتيجة : صراع مضحك ، الفتاة ضد الحذاء . وهكذا تزول اللعنة عن مشهد الجولة ويستجد مكسب آخر عندما تتطوع فتاة أخرى لتعير الشقراء حذاء مريحا ، وبذا تعبر عن روح الود التى تسود حرم هذه الكلية .

هل يستمر الصراع طوال الفيلم؟ إن فيلمى «التقاعد إلى الحياة» يتناول مشاكل التقاعد . . وكان الصراع فيه بين رجل والسن الكبير . .

وماذا عن الصراع بين غير الآدميين ؟ ما رأيك فى صراع بين حبة رمل وصمام طلمبة؟ وبين حامض يصارع طبقة صخرية تختزن البترول؟ والريح والماء ضد سطح التربة؟ فى كل من هذه الحالات ، نجد الخطر يصارع الرغبة ، ويلتفت المتفرجون لما يدور أمامهم .

(جـ) استخلص نتيجة وكون رأيا من هذا الصراع .

هذا هو ما يعرف بالجمع بين خط المعلومات وخط إثارة الإهتمام معا . وهو يعتمد على حكم مبنى على التجربة العملية يوضح أن الصراعات التى يتضمنها السيناريو يجب أن تكون طبيعية بالنسبة لموضوعك ، منبثقة منه ، بدلا من أن تكون مقحمة عليه من خارجه .

وعلى هذا ، نجد أن الجولة داخل حرم الكلية تصرف طبيعى بالنسبة لإجتذاب طلبة جدد للإنضمام ، وكذا وجود طلبة مستجدين . إذاً ، وجود فتاة شقراء تعانى من ألم فى قدمها يتفق تماما مع الموضوع ، وهو المطلوب إثباته ، والمكسب الآخر ، لمسة الود داخل الحرم ، تضيف نقطة تساعد على توكيد لب الموضوع - وهو أن هذا مكان صالح للإلتحاق بالدراسة .

وبالمثل، لا غرابة فى موضوع الرمل وصمامات الطلمبة . فالواقع يشاهدهما وهما يتصارعان فى إنتظام مدمر . وصراعهما هذا جزء من الموضوع . ونفس الشئ بالنسبة للتآكل والصيانة، وللرجل والسن الكبير، ولراكبى السيارات المهملين ومشاكل السيارات .

ونجد على النقيض من هذا، أن الزيف فى الساعات المتكلمة، والتحريات بواسطة المخبرين السريين عن التسهيلات التى توفرها أماكن الإستجمام الفاخرة، والأشباح التى تشترك فى المعارك أو تحاول أن تفرض التغيير، وكل ما شابه ذلك، يؤدى إلى كوارث، لأن كل هذه خزعبلات تبعد المتفرجين عن الاهتمام الجاد .

وسؤال أخير : ما هى الكمية التى تحتاجها من خط إثارة الإهتمام؟

ليس هذا بالأمر التافه . فهناك ميل فى صناعة الأفلام التسجيلية، لافتراض أن نوعا ما من خط القصة مضافا إليه نوع من مصيدة إثارة الاهتمام أمر أساسى دائما وإلى الأبد .

ليس هذا صحيحا دائما، فكما ذكرنا فى الفصل السابق إن الإنشغال الزائد بالعناصر غير الإعلامية قد يضايق ويصرف الانتباه أكثر مما يفيد .

ومن التعقل إذاً أن نراعى ثلاث نقاط قبل أن ننهمك فى تطوير خط إثارة الاهتمام إلى أقصى مداه :

١- **ما هى وظيفة الفيلم** ؟ وبالتحديد، ما الذى يبحث العميل عن إنجازه وبلوغه؟ هل هدفه أن يقدم معلومات، ويؤثر فى المتفرج، ويوحى إليه بفكرة؟ هل يريد أن يوضح للعمال كيف يربطون عقدة لا تنزلق، أوأن يغرى المواطنين على أن يضعوا إبداعاتهم فى صندوق الإتحاد، أوأن يقنع غير المؤمنين بأن الله هو المحبة؟

٢- **لماذا يتابع المتفرجون مشاهدة هذا الفيلم** ؟ هل مازالوا مهتمين بالموضوع؟ هل تهمهم فعلا معرفة مضمون الفيلم؟ أم هم يقتلون الوقت، ويبحثون عن الترفيه، ويحاولون التغلب على الملل؟

٣- **تحت أى ظروف يشاهد المتفرجون هذا الفيلم** ؟ هل هذه المشاهدة عمل إختيارى، أم لدينا جمهور أسير؟ هل هم أفراد أم جماعات صغيرة أم مجموعات كبيرة؟ هل هم فى منازلهم، أم فى أماكن عملهم، أم بين أصدقائهم، أم فى مكان نشاط اجتماعى أم عمل؟

ولا توجد إجابة «صحيحة» على هذه الأسئلة، وكل ما يمكن أن تقدمه لك عبارة عن مواد خام لها أثقال متفاوتة يمكنك أن تبنى عليها حكمك الشخصى - ومن الممكن أن تخطئ التقدير .

ونجد بصفة عامة، أن التعليمات المباشرة - كما فى حالة العقدة التى لا تنزلق مثلا - لا تحتاج إلى إضافة ما يثير الاهتمام . وينطبق نفس الشئ على الأفلام التسجيلية الخاصة بالأحداث التى

تتربع على الأخبار، وعلى الفيلم الذى يتضمن ما يثير الاهتمام من داخل مضمونه.

لازلت أذكر كيف إنفجر المستشار الفنى لفيلم «دراسات ميكروسكوبية للسوائل فى القوالب المسامية» صائحا: «لا يهمنى فى شئ ألا يفهم الجمهور هذا الفيلم من المشاهدة الأولى. هؤلاء الرجال مهندسون. وسوف يواصلون مشاهدة هذا الفيلم حتى يعنى شيئا بالنسبة لهم. إن عملهم يعتمد عليه».

ونجد من جهة أخرى، أن إضافة أحداث بأسلوب درامى داخل إطار الفيلم التسجيلى قد تقطع شوطا بعيدا فى انتزاع التبرعات الخيرية والحصول عليها، وهناك سبب قوى وراء إستخدام البرنامج التليفزيونى المحبوب «**البصيرة**» لقصص درامية يؤلفها ويمثلها محترفون، بدلا من الوعظ، لكى يحقق رسالته الفكرية.

ومن المهم أيضا أن نفكر فى المنافسة. وإذا كان فيلمك للخدمة العامة ويدور حول «العوامل النفسية وراء الحوادث المنزلية»، سيتم عرضه فى نفس الوقت الذى تعرض فيه قناة تليفزيونية أخرى فيلما من أفلام رعاة البقر يقوم ببطولته **جون واين**، فمن الأفضل لك أن تهتم بتخطيط قوى لإثارة الاهتمام. وعليك أن تضاعف من هذا الجهد إذا كان فيلمك التدريبى قد اختير له وقت للعرض عقب تناول أفراد القوات المسلحة لوجبة الغذاء وبعد أن أمضوا طوال فترة الصباح فى أداء تمريناتهم الصباحية الشاقة.

٣- بناء لطريقة العرض

الغرض من إعداد بناء لطريقة العرض هو التأكد من أن المادة التى تضمنها خطى المعلومات وإثارة الاهتمام تصل إلى المتفرج بأقوى ترتيب فعال.

وأبسط «وصفة» أعرفها لكى يحقق تنظيم الفيلم التسجيلى هذا الغرض هى الوصفة القديمة المألوفة «هاى! - أنت - اقتنعت؟ - إذاً..» وأفضّلها لأنها فضفاضة مرنة بحيث يمكنها أن تستوعب كل ما يمكن أن تفكر فيه، بدلا من أن تحد من ابتكارك وتجديدك. وإذا تم تطبيقها بقليل من الخيال فإنها تؤدى المهمة المطلوبة.

وتعمل هذه «الوصفة» بهذه الطريقة:

هاى! = بعض عناصر موضوع فيلمك التى تبدو لك قادرة على جذب إتمام المتفرجين - موقف مثير، وتغيير فى ذلك الموقف، وجزء من الحركة، وشخصية تثير الاهتمام، وما إلى ذلك.

أنت = شئ يجعل المتفرج يشارك بنفسه.... اجذبه إلى الموضوع على مستوى شخصى. مكان للبداية؟ حاول أن تستفيد من مواقف وآراء جمهورك المستهدف. أو أن تتابع «الرغبات الأربع» الشهيرة للباحث الاجتماعى **و. ا. توماس**: المغامرة، الأمان،

الإستجابة، التقدير . أو ما تقوله الغجرية التى تكشف عن المستقبل : الحب . ، الصحة، الثراء، المشاكل .

اقتنعت؟ = الإثبات الذى تقدمه لتطوير موضوعك، برهن على صحة رأيك .

إذاً . . = النتيجة التى تستخلصها، والنقطة التى تثيرها، والإنطباع الذى تتركه وراءك . . .

وبعد هذا، ومثل أى صيغة ملتزمة تسير وفق «خط» معين، نجد أن المعالجة السينمائية الجيدة البناء لابد أن تتم عن طريق البداية والوسط والنهاية .

(أ) البداية

تؤدى البداية الجيدة مهمتين :

١- تدبر «رباطا» مرئياً سمعياً لكى تجذب به اهتمام المتفرج .

٢- ترسى توكيد لب الموضوع، أى النقطة التى تريد العميل أن يثيرها والتى يجب أن يتم بناء الفيلم حولها .

وهناك عدد لا حصر له من الطرق التى يمكن بها تحقيق هذه الغاية الجديرة بالإهتمام . وأنت تتعلم هذه الطرق من مشاهدة الأفلام طوال الوقت - مشاهدتها من زاوية ناقدة وعينك على ما فيها من قوة ومن ضعف - ثم تجرى التجارب مع موضوع فيلمك مع إضافة جزء من الخيال .

وعلى هذا فعندما تصبح «هاى !» تظهر البداية الجيدة ظهورا تدريجيا بسيارة إسعاف تسرع فى الطريق، وبوق إنذارها يدوى، أو بالمنزل الذ ستنتهى عنده سيارة الإسعاف المذكورة، أو بالمريض داخل المنزل، أو بحجرة العمليات التى سيقاد إليها هذا المريض .

كما يمكن بالمثل أن نستهل البداية ببكتريا نراها على شريحة من خلال الميكروسكوب، أو بطبيب فى طريقه إلى العمل، أو بالمريض المتوقع وهو يتناول وجبة فى رحلته، أو بزوجته وهى تتصل بالمستشفى، أو بأى عدد من الطرق الأخرى .

وكما ترى، لا تحتاج البداية الجيدة «هاى !» لأن تقال بصوت عال . إن انفجار القنابل وصوت طلقات البنادق ليس لها أهمية هنا إلا فيما ندر .

ما الذى يكوّن البداية الجيدة إذاً؟

ثلاثة عناصر : **حب الاستطلاع، والتغيير، والنتائج** .

وعنصر حب الاستطلاع يشرح نفسه بنفسه إلى حد ما . إبدأ بسيارة الإسعاف فيتساءل المتفرج عن وجهتها وعن السبب وراء إندفاعها، قدم إليه المنزل، فيبدأ فى تخمين ما يدور بداخله، مما سنركز عليه . ولتبدأ بالمريض فيفكر الناس فى مصير هذا الإنسان المسكين : ماذا أصابه؟ هل سيعيش أم سيموت؟ ولماذا؟

إلا أن حب الاستطلاع لن ينتقل بالفيلم إلى ما هو أبعد من هذا . فسرعان ما يفقد الجمهور صبره ويقول «إتحرك شوية»!

أى أنه يقول بكلمات أخرى «لماذا عرضت علينا تلك اللقطة الأولى؟ وما الهدف منها؟وإلى أين ستقودنا؟».

وصدقنى ، يجب أن تقود اللقطة الأولى إلى مكان ما ، إذا أردت أن تحتفظ بمتفرجيك .

وأفضل مكان يمكنها أن تقود إليه - عن طريق مباشر أو غير مباشر ، بسرعة أو ببطء ، ببراعة أو بدون رسميات - هو إلى **تغيير** من نوع ما ، أو على الأقل إلى وعد بالتغيير .

ما هو التغيير؟ دعنا نحدده على أنه أحد مظاهر الواقع الذى أصبح مختلفا بطريقة ما . والتغيير هو بطبيعة الحال مصدر كل قصة خبرية : لقد حدث شىء ، أو هو يحدث ، أو سيحدث . أو يوجد هنا شئ نريد له أن يحدث .

والتغيير هو أحد مظاهر الحياة أيضا التى تحيرنا بلا حدود ، ولأسباب قوية أيضا . والتغيير له دائما نتائجه . . . نتائج قد تعيد تنظيم حياتنا أو تشكل مصائرنا على جميع المستويات .

لنتصور فيلما يثير فينا حب الاستطلاع بلقطاته الإفتتاحية ، ويقفز منها إلى تغيير له نتائجه التى تثير اهتمامنا عن طريق المعايشة ، ولنتصور أن الفيلم ينطلق من بداية جيدة .

وعليه ، فالمتعة المألوفة للمريض المتوقع وهو يتناول وجبة الرحلة ، تمهد من حب الاستطلاع الفاتر إلى المشاركة العميقة عندما نقطع إلى منزله فى تلك الليلة لنراه وهو يتلوى من الألم ، ثم نراه - كنتيجة لما يعانى منه - وهو يندفع نحو المستشفى لإجراء التحاليل وللعلاج .

وخاصة إذا كان مرضه من النوع الذى يمكن أن تتعرض له **أنت** لو كنت فى مكانه .

ويسرى مفعول هذا المبدأ أيضا فى أغلب حالات الأفلام الإرشادية ، إذا ما أحسنت تناولها . الموضوع : حياة العنكبوت . وتتركز اللقطة الإفتتاحية على كتلة من البيض ، مما يثير حب الاستطلاع حيث لايقدر على التعرف على حقيقة هذه الكتلة إلا الخبراء فقط . ثم يأتى التغيير ، إذ يبدأ البيض فى الفقس ، وتتضح النتيجة عندما تبدأ العناكب الصغيرة فى الحركة وتملأ الشاشة .

هل هذا «حب الاستطلاع - التغيير - النتيجة» هو الطريقة الوحيدة لكى تبدأ الفيلم بها؟ بالطبع لا . ولكننى أفضلها لأن لها ميزة أنها تجبرك على أن تفكر فى موضوعك باعتباره وحدة حية تتحرك وتتطور ، بدلا من كونه شئ ثابت خامد .

والآن إلى **توكيد لب الموضوع** . .

وإن كان توكيد لب الموضوع عبارة عن بيان أو تقرير عن موضوع فيلمك ، إلا أن أفضل طريقة للتعبير عنه تأتى فى صيغة سؤال : «هل هناك حقيقة أمل أمام الإنسان؟ هل هناك حقيقة فرصة لبناء عالم أفضل؟» «ما الذى **يمكن** بالضبط أن تقدمه ممرضة وزارة الصحة العمومية لخدمة الطفل المتخلف عقليا ؟» .. ولنلق الآن نظرة فاحصة على المهن

العلمية . هل هناك حقيقة فرصة لابنك أوابنتك لدخول هذا المجال !».

والمهم هنا هو أن تصل إلى النقطة التى تريد أن توضحها مبكرا . وحتى تصل إلى توضيح لب الموضوع وتوكيده ، فإن فيلمك لم يبدأ بعد حقيقة .

ونجد فيما يختص بخط إثارة الاهتمام ، أن البداية هى المكان المناسب لتقديم العنصر الذى يستحق المعايشة ، وهو الشخصية الرئيسية سواء كانت نشطة أم لا ، وأن تغمس العنصر المذكور فى صراع مع القوى المعارضة .

(ب) الوسط

تتكون مشاهد الوسط لأى فيلم من عنصر «اقتنعت ؟» من وصفتنا . و«اقتنعت ؟» مصنوعة بدورها من التوكيدات الفرعية التى يعتمد عليها توكيد لب الموضوع ، رابطا بينها بسلسلة من المنطق مصممة لكى تثبت هذا التوكيد .

وأهم ما يجب أن نذكره أثناء هذا العمل ، أن تنظيم النقاط الرئيسية فى ترتيب تصاعدى من حيث الأهمية / القوة/ إثارة الاهتمام ، له أكثر من مجرد أهمية عابرة . فكما نعرف منذ أرسطو أن أى شئ يتبع الذروة يجب أن يكون إما ذروة أقوى أو مضاد للذروة ، وأن التوتر - والاهتمام - يقل إذا ما سمحت لمضاد الذروة أن يأخذ مكان الذروة .

ومادامت هذه هى الحال ، فإن الوسط يهتم بأن يصل الصراع بين خط إثارة الاهتمام (أى صراع الشخصية) والمعارضة ، إلى ذروة .

(جـ) النهاية

إن «إذاً . . » فى وصفتنا هى الخاتمة التى يصل إليها فيلمنا . . . وهى تكرار لتوكيد لب الموضوع . وتأتى فى نهاية الفيلم ، ومن الأفضل أن تصل بالتأكيد إلى مقرها الصحيح بجملة رئيسية تلخص المطلوب وتثبت الانطباع المتبقى الذى تأمل أن يرسخ لدى المتفرجين .

هنا أيضا عليك أن تنهى كل الصراعات المتبقية التى نماها خط إثارة الاهتمام . وإذا أمكنك أن تفعل هذا بطريقة ذكية ومناسبة للموضوع ومرتبطة به فهذا أفضل . وفى فيلم «**حب تلك السيارة**» جاءت المفاجأة غير المتوقعة عند نفاذ البترول من سيارة السحب التابعة للجراج ، وهى حيلة بارعة أثارت ضحكة أخرى ، بينما محت فى الوقت نفسه أى إحساس قد يشعر به المتفرج من أنه كان يتلقى محاضرة من شخص متمكن لم يهمل فى حياته قط ولو لمرة واحدة .

(د) معدات خاصة .

لقد حاولت حتى الآن أن أتجنب ذكر أى شئ سينمائى بصفة خاصة . أما الآن فقد آن الأوان .

لماذا؟ لأنك من آن لآخر سوف تتعرض أثناء إعدادك للمعالجة، لموقف لا يصلح فيه أى شئ تعرفه لحل المشكلة . عندما تأتى هذه اللحظة قد تجد الحل فى **المؤثرات الخاصة** أو **التحريك**.

ويمكن للمؤثرات الخاصة - وهى الشرائط التى لا يمكن الحصول عليها بأساليب التصوير العادى - أن تيسر للسينمائى تجميد الحركة، وإبطائها، والسماح بمرور وقت بين كل صورة والتى تليها، وتعديل الضوء أو حجبه، ووضع الحركة التى تدور فى المستوى الأمامى مع خلفيات مختلفة، وطبع مزدوج للقطة على لقطة أخرى، وتقسيم الصورة، وتأدية العديد من المعجزات المرئية الأخرى.

أما التحريك فهو إجراء سينمائى لإعطاء حياة ظاهرية وحركة لأشياء لا تتحرك . وهو يسهل عليك، بفضل الرسومات المصورة، أن تصل بأى سرعة إلى أقل مدى لها أو إلى أقصى مدى لها، وأن تغوص داخل جسم الإنسان، أو أن تسجل تاريخ العلوم فى فيلم مدته ١٥ دقيقة.

ومشكلة كل من التحريك والمؤثرات الخاصة أنها تثبت فى أغلب الأحوال إنها باهظة التكاليف إلى حد يفوق الخيال، ولكنها معدات قيمة لا يمكنك أن تتجاهل إمكانياتها.

وحيث أن التحريك والمؤثرات الخاصة تبلغ من التعقيد حدا يجعل من الإستحالة هنا مناقشتها بالتفصيل، فإننى أقترح أن تفحصها من خلال بعض الكتب المتخصصة فيها.

كتابة المعالجة

التخطيط شئ والكتابة شئ آخر . إن التفكير الأولى لأفضل طريقة لتناول موضوعك أمر أقل ما يقال عنه أنه حيوى . ولكن ما أن تنتهى منه، فمن الأفضل ألا تلقى بالاً لمقتضياته الآلية عندما تجلس إلى الآلة الكاتبة لتكتب المسودة الأولى للمعالجة . اكتب ما تمليه عليك اللحظة، مدونا كل ما يمكنك أن تجمعه فى غمرة حماسك، تصيد كل الجوانب التى تثير اهتمامك وتلهب مشاعرك.

القواعد؟ النماذج؟ البناء؟ استخدمها كقوائم للمراجعة فيما بعد، ولكن ليست كخطوط إرشادية فى مرحلة الخلق والإبداع . أى أنه عليك أن تدون الفيلم أولا على الورق كما تتخيله، ثم عد إليه لترى إن كنت قد سهوت عن إحدى الأساسيات.

وفيما يختص بخط المعلومات وخط إثارة الاهتمام، فلا يدخل أى منهما بصورته هذه داخل المعالجة . وما تصفه هو دمج لهما وعرض تستخلصه منهما، أو بتعبير آخر، إنهما موجودان كجزء من تخطيطك فقط . وعند الكتابة فأنت تضمنها روح هذين الخطين، وليس شكلهما.

والخطيئة الكبرى فى المعالجة هو أن تختزلها إلى مجرد تخطيط عام جاف . **يجب** أن

تعيد صياغتها دراميا إلى حد ما فى كل الحالات، ماعدا الحالات التقنية المتخصصة، إذا أردت أن يكون لها وقع . ولهذا السبب اعرض أفكارك بالوصف حتى يتمكن المنتج والعميل من أن يعيشا التجربة مع المتفرجين . . وأن يفهما الشخصيات ويتعايشا معهم . اخبر عميلك بالاستنتاجات التى تريده إلى يصل إليها، وبالطريقة التى تريده أن ينفعل بها . وإذا استدعى هذا ذكر أجزاء قصيرة متفرقة من الحوار، أو وصف درامى للأحداث، أو تضمين بعض التفاصيل العاطفية المرتبطة بالموضوع، فهذا مفيد . والأمر الهام هو أن تعبر عن مفاهيمك باستخدام أسماء تصويرية وبأفعال متحركة وبجمل بسيطة قصيرة بيانية .

وماذا عن التمسك بشكل معين أو صيغة معينة؟ فى الواقع لا يوجد شكل معين للمعالجة . هناك فقط أشكال معينة لبعض المعالجات المعينة .

وفيما يلى نموذج لصيغة أفضّلها، صيغة توضح أيضا كيف يمكن للتخطيط الأولى أو للعرض المقترح أن يمتد ويتسع حتى يصل إلى مرحلة المعالجة . وأرجو أن تقبل هذه المعالجة على هذا الأساس، لا أكثر، ثم قم من جانبك بتطوير الصيغة الخاصة أوالشكل الخاص الذى تفضله **أنت**.

تخطيط معالجة سينمائية

مقترحة

«ما الذى يراه المدرس»

(عنوان مؤقت)

العناوين الافتتاحية ستكون: (١) اسم الهيئة الممولة. (٢) العناوين الرئيسية. (٣) عناوين خاصة بالمشتركين فى التنفيذ. ستظهر هذه العناوين على لقطات لأولاد (من أعمار ٥ إلى ١٢ سنة) يلعبون فى حوش المدرسة.

وتختفى العناوين تدريجيا بينما يرن جرس المدرسة ويدخل الأولاد. شخصيتنا الرئيسية مدرّسة شابة جذابة، تراقب الأولاد وهم يتدافعون خلال باب الدخول، ويلقى المعلق السؤال الرئيسى الذى ينوى الفيلم أن يجيب عليه . تريد الآنسة جاكسون أن تكون مدرّسة قديرة . وهى تعرف أنه لكى يتعلم الأولاد بدرجة فعالة فلابد وأن يكونوا فى صحة جيدة . وحيث أنه لا خبرة لها، فما هو المستوى الذى يمكنها أن تحكم به على صحة تلاميذها؟ هل هناك علامات خطرة عليها أن تبحث عنها؟ وقبل كل شئ، كيف يمكنها أن تتعرف على مظاهر الصحة؟

ويوضح الجزء الرئيسى من الفيلم أن المراقبة المستمرة بعناية هى مفتاح النجاح . أو كما تشرح مدّرسة أكبر سنا (تصور هنا كنموذج يستحق المحاكاة) للآنسة جاكسون بطريقة ودية: «تذكرى شيئا واحدا يا عزيزتى. المدّرسة القديرة لا تقوم بتعليم المواد فقط، بل تقوم بتعليم الأولاد».

وتقوم الآنسة جاكسون، تحت إشراف هذه المدرّسة. بفحص حالات متنوعة من الأولاد . . .

وتتعلم كيف تستعين بالأولاد أنفسهم كقاعدة لمعيار تحكم به على صحتهم . ومن بين هؤلاء أولاد يتضح عليهم : (١) نموجسدى جيد . (٢) تغدية جيدة . (٣) قوام سليم . (٤) قوة حركية متناسقة . (٥) تنفس سليم . (٦) بشرة سليمة . (٧) رؤية جيدة . (٨) سمع جيد . (٩) نطق سليم . (١٠) صحة نفسية سليمة . (١١) خلو من الأمراض . (١٢) خلو من الإصابات .

كما يتم عرض بعض الأولاد الذين لا ينطبقون على هذا النموذج ، عن طريق التباين ، ولكن يبقى التركيز السائد على جانب الصحة السليمة . وبينما تفحص الآنسة جاكسون علامات الصحة أو الإنحراف عنها ، تقوم بتدوين ملاحظاتها عن الصحة المتميزة وعن المشاكل السلوكية ، وتستشير ممرضة المدرسة ، وتتحدث إلى الآباء ، وما إلى ذلك . ويتم طوال الوقت توضيح أن دور المدرسة لم ولن يكون أبدا هو دور الخبير بتشخيص الأمراض . ولكن دورها أن تلاحظ النموذج السليم وتلاحظ المنحرف عن النموذج السليم .

وتوضح اللقطات الختامية أولادا يغادرون فصل الآنسة جاكسون للراحة . وتنضم الآنسة جاكسون إلى السيدة كارتر ، وهى المدّرسة الأكبر سنا . ويسأل المعلق جمهور المتفرجين لتلخيص الموقف : « ما هى أفضل طريقة للتأكد من أنك تفعل ما فيه مصلحة فصلك؟»ويجيب «إن الأمر بسيط حقيقة . عليك فقط أن تستخدم عينيك وأذنيك وحواسك . راقب علامات الصحة . تعرف على كل تلميذ على حدة . وكما تقول السيدة كارتر . . إن المدّرسة القديرة حقيقة لا تقوم بتعليم المواد فقط ، بل تقوم بتعليم الأولاد».

ونرى الآنسة جاكسون مع السيدة كارتر تضحكان وتتحادثان (ويتضح مدى إعجاب الآنسة جاكسون بالسيدة كارتر) وتتجهان إلى نافذة لتنظرا خلالها . وتريان الأولاد وهم يلعبون فى الحوش فى لقطة تتفق تقريبا مع اللقطة التى بدأ بها الفيلم . . . ويبرز التعليق الختامى مدى تقدم الآنسة جاكسون وتطورها ، ومدى ما تحصل عليه الآن من رضا عاطفى .

وتظهر على هذا عناوين الختام .

النهاية

نسخة معدلة ومعدة من أجل
مصلحة الصحة بولاية أوكلاهوما
تمت الموافقة :
عن المنتج بتاريخ
عن مصلحة الصحة بتاريخ

ويكفى هذا عن المعالجة السينمائية . وبالممارسة يمكنك أنت أيضا أن تكتبها . ولكنك لا تتوقف عند هذا الحد . فمازال أمامك أن تتعلم عن تخطيط المشاهد .

٤
تخطيط المشاهد

مشهد٧ : دكتور سميث يعمل فى معمله فى مشروع بحوث المناعة . ويوضح الراوى أنه بصرف النظر عن أهمية المشروع ، فإن دكتور سميث يشعر بالرضا التام والارتياح إلى العمل نفسه . إلا أن العمل ما هو إلا جانب واحد من جوانب حياته ، فلديه خارج المعمل عديد من الاهتمامات الأخرى .

مزج إلى :

مشهد ٨ : دكتور سميث وعائلته يحضرون حفل موسيقى سيمفونية . ويعلق الراوى موضحا زاوية الحياة العادية .

مزج إلى :

مشهد ٩ : أبناء سميث يلهون مع والديهم فى السرير صباح يوم السبت . تعليق مناسب .

مزج إلى :

مشهد ١٠ : دكتور سميث مع أصدقائه يلعبون الجولف . تعليق مناسب .

مزج إلى :

مشهد ١١ : دكتور سميث مع أفراد عائلته يراقبون برامج مساء الأحد فى التليفزيون . تعليق مناسب .

مزج إلى :

ما تراه عاليه جزء مقتطف مما هو معروف باسم تخطيط المشاهد ، وهو رحلة من مراحل إعداد السيناريو تتبع كتابة المعالجة عادة .

والسؤال التالى هو : ما هو المشهد؟

إن الفيلم السينمائى يتكون عادة من سلسلة من الصور الثابتة تلتقط بمعدل ٢٤ صورة فى الثانية (وهذا هو معدل تصوير الفيلم الناطق . أما الفيلم الصامت فيتم تصويره بمعدل ١٦ صورة فى الثانية . وأما الأفلام التى يتم تصويرها بمعدل أقل من صورة فى الثانية فإنها تعطى إنطباع ومضات ضوء مرتعشة عند عرضها على الشاشة) . وما الإيحاء بالحركة إلا نتيجة

ظاهرة فسيولوجية (من وظائف أعضاء الجسم) تعرف باسم استمرار الرؤية ، تعتمد على أن الصورة رقم ١ تبقى داخل العين مدة تكفى لأن تتداخل مع الصورة رقم ٢ ، بحيث يبدو الأمر للمتفرج وكأنه يرى حركة مستمرة بدلا من سلسلة من الصور الثابتة المنفصلة .

والجزء من الفيلم الذى ينتج من دوران آلة التصوير مرة واحدة - أى سلسلة اللقطات الثابتة الملتقطة بين لحظة بدء دوران آلة التصوير السينمائى ولحظة توقفها عن الدوران - يسمى **لقطة**.

والمشهد هو سلسلة من اللقطات مرتبطة ببعضها - أى مجموعة من القطعات المنفردة من فيلم يربط بينها عنصر ما مشترك بينها جميعا . **وتخطيط المشاهد** عبارة عن قائمة محكمة تصف المشاهد التى يتضمنها الفيلم .

وكما أن المعالجة السينمائية هى تكسية للتخطيط الأولى المقترح ، نجد أن تخطيط المشاهد هو توسيع للمعالجة مع إضافة بعض التفاصيل . إنه يترجم النقط التى سيوضحها الفيلم إلى وحدات من الفكر والأحداث بأن يجبرك على أن تتصور كيف ستعرض مادتك على الشريط . إن تخطيط المشاهد يبيع فكرتك الأساسية/ لب الموضوع خطوة بخطوة ، بدلا من مجرد إفراغ عموميات فى قالب جديد للحصول على جملة «ياه ، إنه فعلا عمل عظيم».

ويعنى هذا أنه لكى تكتب تخطيطا للمشاهد ، عليك أن تتعلم كيف تفكر فى مادة موضوعك من منطلق مجموعات متصلة من اللقطات ، وزيادة فى التحديد ، مجموعات متصلة من اللقطات كل مجموعة منها تحدد نقطة من النقاط .

وعلى هذا نجد فى الجزء المقتطف من تخطيط المشاهد فى بداية هذا الفصل أن النقطة التى يحددها مشهد ٧ هى أن دكتور سميث يؤدى عملا له قيمته وأنه يتمتع بهذا العمل . وتعرض مشاهد ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، كل فى دوره مع الإثبات بالبيان المرئى ، دكتور سميث كشخص عادى يتمتع بنفس الأشياء التى يتمتع بها سواه من الرجال - المنزل والعائلة والرياضة والموسيقى والتليفزيون ، مع الإيحاء بأن هذا ينطبق على سائر القائمين بالبحوث العلمية .

ويقوم كل مشهد بعمل هذا فى سلسلة مرتبطة من اللقطات .

ولكن هذه مجرد بداية . ولكى تبنى حقيقة تخطيطا للمشاهد له تأثيره ، يلزمك أن تفهم ، إلى جانب كيف ترتبط اللقطات ، وما هى أنواع المشاهد ، كيف تخطط مشهدا وكيف تقسم المعالجة إلى مشاهد .

١-كيف ترتبط اللقطات.

يمكن للقطات فى الفيلم التسجيلى أن ترتبط ببعضها ، أى أن تقيّد سويا بعدة عناصر توحد بينها مثل

(أ) المفهوم، الفكر، الفكرة .

مشهد موضوعه الأسطح الكروية . يمكنه إذاً أن يتضمن مواد متنوعة مثل كرة السلة والبللورات الزجاجية والكرة الأرضية ، وكرة الكريستال لقارئة المستقبل و . . . وترتبط هذه الأشياء غير المتماثلة معا بواسطة التعليق الذى يلفت الانتباه إلى حقيقة أن كل المواد التى تم تصويرها تشترك فى حالة كونها كروية السطح .

(ب) الحركة .

الجولة الأخيرة فى ملاكمة للحصول على جائزة . يخرج البطل من ركنه بسرعة لينهال لكماً على منافسه ويلصقه بحبال الحلقة . ويتماسك المنافس ويسحب نفسه إلى أحد الجوانب . وتنجح المناورة إذ يتمكن من أن يخلص يده اليمنى للحظة واحدة تكفيه لكى يسدد لكمة قوية قصيرة من أسفل إلى فك البطل . ويتبع هذا أن . . .

إن تغطيه الفيلم لهذه الحركة قد تعتمد على آلتين أو ثلاث من آلات التصوير ، وعلى ست لقطات أو أكثر . وإذا قطعنا بينها فى ترتيبها الصحيح فإن هذه اللقطات تكون مشهدا ، يوحد بينه تتابع الحركة .

(ونجد فى مشاهد ٧ . ٨ . ٩ . ١٠ . ١١ فى مثالنا الإفتتاحى أن كل مشهد منها يمكنه أن يتطور عن طريق مماثل للحركة المستمرة) .

(جـ) المكان .

المنظر فى حديقة عامة . إنها توحد بين لقطات لبعض المشاه ، ورجال من كبار السن يجلسون على المقاعد العريضة ، وأشجار ملتوية ، ونافورة ، وأطفال يلعبون فوق معدات ملعب الأطفال ، وبعض راكبى الخيول فى ممر الركوب . والشئ الذى يجمع بين كل هذه اللقطات ، والعنصر الذى يجعل منها جميعا مشهدا واحدا ، هو المكان .

(د) الشخصية .

شخص ينقل حملا على ظهره يخطو بنشاط خلال منحدر مغطى بالحشائش ، ويتسلق مرتفعا صخريا ، وينقل أقدامه بحذر فى أرض طينية ، ويروى عطشه من نبع ، ويتوقف ليمسح جبينه أثناء تسلقه أحد المرتفعات وليحدث عبر الوادى العريض . ولا تنكشف لنا الفكرة من وراء كل هذه الحركة ، والحركة نفسها غير متصلة ، والأماكن تتغير وتختلف . ولكن تركيز الانتباه كله على شخصية واحدة (وقد تكون على مجموعة من الأشخاص) هو الذى يوحد المشهد .

(هـ) الحالة النفسية .

شوارع قذرة فى أحياء الفقراء حول العالم ، لقطات لمبانى متهالكة ، قذارة البالوعات ، أكتاف متهاوية ، وجوه مكتئبة . . . تجتمع كلها لتخلق حالة نفسية تربط بينها

فى الوقت نفسه فى مشهد واحد .

ومن الواضح أنه قد تتداخل بعض هذه المساحات الواسعة فى بعضها . فقد تشترك الفكرة وتدفق الحركة باستمرار والمكان والشخصية والحالة النفسية ، كلها فى مشهد واحد . وتتوقف التسمية الصحيحة على السياق وعلى القرار ، وقد لا يتفق إثنان من كتّاب السيناريو أو السينمائيين على تسمية واحدة لها .

أما التطور الداخلى للمشاهد فقد يكون حسب التسلسل التاريخى ، أو المكان ، أو من المألوف إلى غير المألوف ، أو من السبب إلى النتيجة ، أو وفق أى نموذج آخر لبناء الفيلم جميعه ، مما حصرناه فى الفصل السابق . وتتضمن الأدوات المفيدة الإضافية ما يلى :

الصياغة الدرامية : يتناول الفيلم إستشارات الزواج . هنا مشهد ترى فيه رجلا وامرأة يقومان بدورى الزوج والزوجة ، يكيلان الإتهامات لأحدهما الآخر فى غضب زائف .

التشابه : نفس الفيلم . مشهد يوضح كلبا يزمجر وهو يلتف حول قطة تتخذ وضعا عدوانيا . إن التشابه واضح مع موقف الزوجين المتشاحنين السابق ذكره .

مثال : زوجان حقيقيان : وربما يكون لونْ عينى الزوجة أسود ، يناقشان مشكلتهما مع أحد المستشارين ، بينما تقوم آلة تصوير مختبئة بتسجيل تلك اللحظة على شريط سينمائى .

المقارنة : هنا توضح المشاهد التبادلية رجلا وزوجته ورجلا آخر وزوجته ، والأوليان سعيدان بينما الآخران غير سعيدين ، أو الأوليان غير سعيدين بطريقة معينة ، والآخران غير سعيدين عن طريق آخر .

نعم ، هناك العديد من الطرق الإضافية لتطوير المشاهد ونموها . استعن بمخيلتك .

٢- أنواع المشاهد .

أيا كانت المادة التى حصلت عليها ، وأيا كانت طريقة تناولك لها ، فإن كل مشهد تكوّنه يقع فى قسم من القسمين الآتيين : **التتابع** أو **التجميع** ، وإذا عرفنا الفرق بين هذين النوعين فإننا نكون قد قطعنا شوطا طويلا فى طريق تبسيط الأمور المرتبطة بالوصول إلى تخطيط متماسك لأى مشهد .

(أ) مشهد التتابع .

وحدة من الحركة المستمرة . قد يتضمن مشهد التتابع عددا كبيرا من اللقطات ، ولكنه ينتهى عندما يكون هناك فاصل فى الزمن . وجرت العادة (ليس دائما ، وخاصة فى أيامنا هذه) أن تحدد نهايته بأحد المؤثرات البصرية ، مثل **المزج** أو **الإختفاء التدريجى** أو **المسح** أو ما إلى ذلك ، وتتم الإشارة إلى مشاهد التتابع بتسميتها ببساطة «مشهد العراك» أو «مشهد الزفاف» أو «مشهد العشاء» أو ما إلى ذلك ، وهذا اعتراف ضمنى بحقيقة إستمرار الحركة واختفاء أى قطع فى التتابع .

(ب) مشهد التجميع .

وحدة من المعلومات أو الفكر . وقد تسمى أحيانا مشهدا إخباريا . ومشاهد التجميع شائعة الإستخدام فى أفلام الحقيقة . وغالبا ما تراها عند تغطية فيضان أو إعصار أو رحلة سياحية أو جولة فى مصنع أو ما إلى ذلك . ويعود السبب إلى أنها تمكن السينمائى من إستخدام التعليق للربط بين لقطات منفردة متنوعة تم تصويرها دون أى مراعاة لحركة مستمرة . وتتم الإشارة إلى مثل هذه المشاهد منسوبة إلى موضوعها وليس إلى تتابعها : «مشهد التصنيع» أو «مشهد النمو» أو «مشهد المستشفى».. إلخ . وكما هو الحال مع مشاهد التتابع ، تحدد نهاية مشاهد التجميع بأحد المؤثرات البصرية . و**على خلاف** مشاهد التتابع . ولأن مجال مشاهد التجميع أوسع كثيرا من أن تحيط بها حركة مستمرة لا فاصل فيها ، فإننا قد نستخدم المؤثرات البصرية داخل كل مشهد منها ، للربط بين الأزمنة والأماكن المختلفة التى تتعرض لها . وينتهى المشهد عندما تنتهى مناقشة الموضوع نفسه .

(جـ) الجمع بين المشاهد

غالبا ما يتم استخدام كلا النوعين من المشاهد ، التتابع والتجميع ، فى نفس الفيلم ، وعليه فقد يبدأ فيلم بمشهد تتابع من حركة مصاغة دراميا ومصممة لكى تشد إهتمام المتفرجين . . . ثم يتبعه مشهد تجميع يقدم موضوع الفيلم ويبرز مجاله . . . . . ثم ينتقل إلى مشهد تجميع ثان يوضح التخطيط العام لبيئة معينة . . . لينتقل منها إلى مشهد تتابع يسلط فيه الأضواء على جزء من حركة درامية تدور فى تلك البيئة . . . وهكذا .

وهذا الأسلوب مفيد بصفة خاصة فى الأفلام التسجيلية ، حيث أنها تهتم بتقديم حمل ثقيل من المعلومات من جانب ، وتسمح بخلق ما يثير إهتمام المتفرج من جانب آخر .

٣-كيف تخطط مشهدا .

لا توجد هنا صيغة معدة لتخطيط أى مشهد ، وهو نفس الحال فى عدة مناطق أخرى فى السينما . إلا أن عددا من كاتبى السيناريو يرون أنه من المفيد أن يتبعوا خطة للهجوم لها ثلاث شعب :

(أ) توضيح نقطة معينة .

(ب) ما الذى نراه .

(جـ) ما الذى نسمعه .

والبندان ب ، جـ واضحان بالقدر الكافى من مجرد ذكرهما . وما يهمنا أن نتذكره فيما يختص بهما ، أن تخطيط المشهد هو فعلا مجرد **تخطيط** ، أى خط عام ، وبالتالى فيجب أن يظل جامعا موجزا بقدر الإمكان .

أما البند (أ) فهو مصدر للمشاكل فى أغلب الأحيان . لماذا ؟ لأن كثيرا ما يحدث أن كاتب السيناريو أو السينمائى يلتقى بجزء من حدث يثير اهتمامه فيحاول أن يضمنه فى أى فيلم ، حتى ولو لم يكن له أى صلة خاصة بالموضوع الذى يعالجه وقتئذ . (أذكر مخرجا متحمسا أكثر مما يجب ، كان يعمل وفق ميزانية محبوكة جدا ، أهدر منها حوالى ٣٠٠ مترا من الفيلم من مقاس ١٦م لتصوير كلبين من الكلاب الضالة وهما يتواثبان فى مرح . وكان يتصور أنهما سيعطيان «جوا» للفيلم . وأضاع فى الواقع الوقت والنقود لأن الأمر انتهى بهذه اللقطات على أرضية غرفة المونتاج).

ولنحدد الأمر بوضوح وبصوت عال . **يجب على المشهد أن يقول شيئا** . وإذا لم يكن لديه شئ يقوله ، أى يضيف نقطة جديدة ، فهو مجرد إضاعة للفيلم ، أما إذا كان لديه ما يقوله ولكنه لا يصل إلى هدفه فهو مشهد فاشل .

ولا غرابة فى هذا . فكما كررت من قبل ، إن فيلمك مصمم ليثبت نقطة محددة ويرسى حقيقة توكيد لب الموضوع . ولتحقيق هذا الهدف فأنت ترسى بعض التأكيدات الفرعية وتبرهن على نقط تدعم النقطة الرئيسية .

ويجب أن يقدم هذا الإثبات بصورة مرئية فى مشهد . أما إذا كانت التأكيدات الفرعية معقدة بحيث يتطلب تطويرها تأكيدات فرعية أخرى لكل من التأكيدات الفرعية ، فيلزم فى هذه الحالة أن يتم تقديم كل منها فى مشهد منفصل .

إذاً : الخطوة الأولى فى تخطيط مشهد معين هو تحديد النقطة التى عليه أن يبرزها . . وبعد ذلك تنتقل إلى ما الذى نراه وماالذى نسمعه .

ويزيد عن هذا أن بعض كاتبى السيناريو وبعض المنتجين يفضلون أن تتم الإشارة إلى طريقة الانتقال بين المشاهد ، ضمن هذا التخطيط . ويتوقف الأمر على ما يفضله كل شخص .

وإليكم نتيجة كل هذا ، فيما يتعلق بتخطيط مشهد تجميع :

> ونوضح الآن أن تمضية الأجازة فى ليكوود توفر المتعة لكل الأذواق ، لقطات ممزوجة للصغار والكبار على السواء(تتضمن العديد من اللقطات القريبة لوجوه تبدو عليها السعادة) تشير إلى التمتع بصيد الأسماك والسباحة ولعب الجولف والألعاب داخل المبانى والتمتع بالشمس والفرجة على الفتيات وخلافه .
>
> ويقدم الراوى تعليقا مناسبا يركز بألفاظ محسوسة وافرة على متعة كل من هذه الأنشطة ، إلى جانب التخلص من التوتر العصبى الذى يتيحه التحرر من القيود .
>
> مزج إلى :

هل لاحظت هذا النموذج؟ إن الجملة الأولى توضح النقطة التى يريد المشهد أن يقولها . **تمضية الأجازة فى ليكوود توفر المتعة لكل الأذواق .**

أما باقى الفقرة فتلخص ما سيراه المتفرجون عندما ينتهى العمل فى الفيلم . ويوضح وصف الأطوال من الشرائط التى سيتضمنها الفيلم أن آلة التصوير سوف تنتقل خلال المكان جميعه ، لتلتقط لمحة من هذا ، وبضعة صور من ذاك ، وقطعين أو ثلاث قطعات من شئ آخر . ولكن اللقطات جميعها ترتبط ببعضها ، فى أنها تتناول نفس الموضوع : أجازة فى ليكوود ، وتطمئن الفقرة الثانية على أن الراوى سيوضح هذا عن طريق ما سوف يسمعه المتفرجون من شريط الصوت .

وأخيرا ، يحدد تعبير «مزج إلى : » طريقة الانتقال المصممة لنقل الحركة من هذا المشهد إلى الذى يليه .

لاحظ أنه بينما يغطى الكاتب المنطقة المطلوبة بطريقة مناسبة كافية ، فإنه يحافظ على أن يكون عرضه موجزا .

ما الذى يحدث فى أى مشهد **تتابع**؟

> نعود إلى بوب وجيل . فى غرفة الطعام الآن ، وهما يملآن طبقيهما من بوفيه المساء . . . ويأكلان عند مائدة مختارة بعناية ، كاملة بمفرشها فى لون الجليد وبالقطع الفضية اللامعة ، وبالزهور وربما بشموع مضاءة أيضا . وكل منهما (أو الراوى ، إذا تم الإتفاق على تنفيذ المشهد بالصوت من خارج الصورة) يعلق بابتهاج عن التنويع المدهش والإعداد الفخم للمأكولات .
>
> مزج إلى :

أرجو أن تلاحظ أنه لا توجد هنا أى قفزات . إن تدفق الحركة مستمر ، من البداية إلى النهاية ، وإن كان من المحتمل أن يقوم المخرج ببعض الخداع لضغط الوقت ، عن طريق إحدى الحيل التى سنوضحها فى الفصل التالى ، عندما نتناول السيناريو التنفيذى بالشرح .

أين **النقطة المطلوبة**؟ إنها لا تظهر هنا إلا فى أقصى النهاية ، عندما « ...يعلق بابتهاج عن **التنويع المدهش والإعداد الفخم للمأكولات**» ...إن ما نراه ومانسمعه يثبت هذا بصورة مرئية – المشاهدة هى الإقتناع – وننتقل إلى المشهد التالى عن طريق «مزج إلى : » .

ولكن تخطيط أى مشهد لا يفى بكل المطلوب إذا كان المراد هو إيجاد تخطيط لتتابع المشاهد أيضا . يتساوى فى الأهمية هنا أن تعرف

٤-كيف تقسم المعالجة إلى مشاهد

المفروض ، أنك عندما تنتهى من كتابة معالجة فيلمك ، فإن أحداث الفيلم وحركته تكون فى نفس الوقت قد اختمرت فى ذهنك .

هذا هو المفروض .

ولكن غالبا ما يحدث ، عندما يحين وقت تخطيط تتابع المشاهد ، أن تظهر المشاكل . فبالرغم من كل جهدك السابق تجد أنك مازلت تتعثر فى الفجوات ، وتنغرس فى الإرتباكات ، وتسير فى متاهة من الممرات الخادعة والطرق المسدودة .

لماذا؟ غالبا ما يعود هذا لأن مفهومك الأساسى والخط الذى اخترته لتطورالأحداث ليسا صالحين من الناحية المرئية .

الحل : راجع المعالجة مرة أخرى ، ودوّن قائمة بكل النقط الرئيسية والثانوية التى عليك أن توضحها .

ثم ابتكر طريقة لوضعها فى الفيلم - بطريقة مرئية - من خلال مشاهد التتابع أو مشاهد التجميع .

وأفضل ألا أخبرك بكمية الجهد الذى سيستلزمه ذلك ، ولا بكمية البحوث الإضافية ، ولا بكمية التخيل المبتكر بصفة خاصة .

ويعود السبب إلى أنه لا يكفى أن تنتهى بمجموعات من الأجزاء التى لا رابط بينها . إن ما تصبو إليه هو فيلم موحد فى مجموعه ، وكل مشهد فيه يتداخل بنعومة فى الخط العام لتطور الفيلم .

ويفسر هذا كيف أنه فى صالحك إلى حد كبير أن تكون قد توصلت إلى خط قوى للمعلومات وإلى خط مماثل في قوته لإثارة الاهتمام ، عندما كنت تعد معالجتك . وعن طريق البحوث التى أجريتها يمكنك أن تحدد الأحداث وقوائم البيانات والأفكار والحركة ، التى يمكن أن تسد بها الثغرات وتصور الأشياء المجردة وترسى المبادئ وتؤدى كل معجزات الإبتكار التى تحتاج إليها .

ومن ناحية أخرى ، إننى أخدعك لو تظاهرت أمامك بأن الوصول إلى تخطيط مشهد - أو أى مرحلة أخرى من مراحل كتابة السيناريو - أمر رائع مرتب ومنطقى ويسير وفق القواعد والأصول . إنه فى الحقيقة أمر يستدعى أن تحلق بمقعدك فى السماء ، وأن تصطاد عندما يمكنك ، وكل ما يمكنك أن تصطاده ، وأن تطور كل هذه الأفكار بإتقان . هنا جزء مثير للإهتمام ، وهناك كتلة من المعلومات الصماء ، ثم يأتى حدث أو حدثان ، وموقع جذاب ، وتبادل منعش . وأخيرا تجمع بين كل هذا ، وتربط بينها فى حزمة واحدة .

ومازلت أذكر حالة مثل هذه . كان الرجل من سياسى الدولة السابقين ، وكان ذا نفوذ

فيما مضى . وقد توصل ابنه الآن إلى أن يحتل منصبا مرموقا . وكان موظفو إحدى المصالح الحكومية يخشون من ظهور محاولات للإنتقام والأخذ بالثأر من التحديات السابقة .

وقرروا إنتاج فيلم قصير لتكريم ذلك السياسى وتوضيح مكانته فى التاريخ ، فقد يساعد ذلك على تهدئة العواصف . وكانت مهمة كتابة سيناريو ذلك الفيلم من نصيبى . وكل ماكان لدى لكى أعمل بناء عليه قائمة مدونة على ظهر أحد الظروف تضم النقط الرئيسية فى مجرى حياة ذلك الرجل .

وكانت كل من هذه النقط تصلح أساسا لمشهد له تأثيره . وكانت المشكلة أن الشرائط السينمائية المتاحة عن ذلك السياسى محدودة جدا ، إلى الحد الذى بدت معه إستحالة الاستفادة منها .

وأخذت أخطو فى حجرتى ذهابا وإيابا لعدة أيام ، ولكن بلا جدوى .

ثم حدث بعد ظهر أحد الأيام أن هدى الملاك الخاص بأحد الأشخاص إلى أن يجعله يشاهد بكرة من فيلم مختزن خلال جهاز العرض السينمائى .

ولم يكن من الممكن أن ترى شيئا يزداد بعدا عن السياسة من هذا الذى رأيناه . وكان كل ما قدمته البكرة عشرات الأمتار من فيلم ملون مصور من مكان مخفف الصدمة الأمامى لسيارة نقل تتلوى وتتأرجح وهى تمر فى طريق ضيق فى الغابات ، ولا يعلم إلا الله لماذا التقط أى شخص هذا الفيلم !

ولكن ، هاهى أمامنا الإجابة على مشكلتنا ، حية تنبض وتتنفس : «إنه طريق طويل شاق أمام سام سميث العجوز – ليس هذا اسم الرجل السياسى بطبيعة الحال – لقد اتخذ طريقه إلى رئاسة الدولة وإلى مكان مرموق فى التاريخ . . »

وكان الباقى ، بعد هذا ، سهلا . استخدمنا فيه لقطات مختزنة لأيدىٍ مختلفة : أيدى تقطع الأخشاب ، وأيدى تبنى بالطوب ، وأيدى تمسك بكتب القانون ، وأيدى تهوى بالمطارق . وكان كل جزء من هذا المادة يقول شيئا ونحن نتابع مجرى حياة ذلك السياسى . وعندما كانت تتاح لنا أى شرائط يظهر فيها بنفسه كنا نستخدمنا إلى جانب لقطات للبيوت والطرق والمبانى الحكومية وما إليها مما كان يتفق مع مادتنا . وعندما كنا لا نجد ما يتفق ، كنا نعود إلى لقطات طريق الغابات الملتوية المتأرجحة ، يصاحبها تعليق مناسب عن صعود سام سميث العجوز إلى المجد .

ولم تصل النتيجة إلى مستوى يستحق الجوائز مثلا . ولكنها حلت المشكلة الملحة . ولدهشتى اكتشفت أخيرا أن هذا الفيلم مازال متداولا .

ما هو الدرس الذى يمكن استخلاصه من هذا الحدث الخاص بتلك الفترة؟

هل تصدق أنه «من الأسهل أن تصنع فيلما مقبولا إذا توفرت لديك نقطا توضحها

بدون أى شرائط نستعين بها ، عما يحدث عندما تتوفر لديك كل أنواع الشرائط ولكن بدون أى نقط»؟

وأخيرا إليكم كلمة للتحذير : قد لا يطلب منك المنتج المتعجل أن تعد تخطيطا للمشهد. عليك بإعداده فى كل الحالات . فسوف تجد فيه عونا على بناء سيناريو متماسك مهما كلفك من وقت أو مشقة .

وهو أمر حيوى بصفة خاصة عندما تنتقل إلى المرحلة التالية من مهمتك : وهى إعداد السيناريو التنفيذى .

٥
السيناريو التنفيذى

السيناريو التنفيذى هو تخطيط تفصيلى للفيلم المقترح . وأحيانا ما يسمى «قائمة اللقطات» . وهو يتكون من وصف لكل لقطة يشملها الفيلم .

وإن كان أغلب السينمائيين يفضلون أن يحل محله سيناريو المشاهد الرئيسية (أنظر فصل ١٣) فيما يختص بكتابة الأفلام الروائية ، إلا أن السيناريو التنفيذى هوالإجراء المتبع فى مجال الأفلام التسجيلية . وهو فى الواقع عبارة عن قوائم التعليمات الموجهة للفنيين والفنانين : إنه يحدد للممثلين ما يقولونه وما يفعلونه ، ولطاقم التنفيذ ما يصورونه . إنه يحدد بالضبط ما سوف يراه المتفرجون عندما يشاهدون الفيلم فى صورته النهائية .

وبما أن الأمر كذلك فيلزم أن يتجنب السيناريو التنفيذى(أ) اللقطات التى تربك المتفرجين ، و(ب) التعليمات التى تربك الممثلين وطاقم التنفيذ .

ولتحقيق هذا يلزمك أن تتعلم كيف تقسم الحركة وكيف تصف اللقطات ، وكيف تدون السيناريو التنفيذى فى الصيغة المناسبة .

١-كيف تقسم الحركة

الخطوة الأولى فى كتابة السيناريو التنفيذى هى تقسيم كل مشهد من تخطيطك للمشاهد إلى اللقطات المنفردة المكونة له .

والحيلة هنا هى أن تتعود على أن تعرض الفيلم فى صورته النهائية داخل رأسك ، وأنت تكتبه . تخيل كل منظر بكامل تفاصيله أثناء تطويره . تابع تدفق الحركة فى مخيلتك .

وعليك فى الوقت نفسه أن تقسم الحركة المذكورة إلى لقطات ، أى إلى مرات واحدة من دوران آلة التصوير .

صدقنى ، إنها براعة خاصة . وأبسط طريقة للتمكن منها ، حسب خبرتى أنا ، هى أن تكون علاقة مع أحد الهواة أو المحترفين الذين يعملون فى الحقل السينمائى لكى يعبرك عددا من بكرات الأفلام التى تم تركيبها (مونتاجها) وجهاز للف الأفلام ورؤيتها على شاشة صغيرة على سطح المنضدة ، يسمى جهاز المشاهدة . وتقوم أنت بلف الأفلام إلى الأمام وإلى الوراء خلال جهاز المشاهدة ، بالسرعة التى تحتاج إليها ، حتى يكتمل إدراكك للقطات كلقطات ، وليس مجرد تدفق للحركة .

وهناك بطبيعة الحال طرق أسوأ لكى تتعلم كيف تكتب السيناريو التنفيذى، من أن تقحم نفسك فى عمليات تركيب الفيلم، كمشترك أو كملاحظ . إن مشاهدتك ومشاهدتك ومشاهدتك لشخص متمرس من فوق كتفه وهو يعمل على منضدة التركيب أو الـ «موفيولا»، وتوجيهك أكبر عدد ممكن من الأسئلة له عن أين يقطع ولماذا يقطع، هى خطوة رئيسية فى تعليمك ككاتب سيناريو.

وهناك طريقة أخرى ممكنة وإن كانت مملة، وهى أن تشاهد العرض السينمائى لفيلم معين خمس مرات أو أكثر حتى تشعر بالملل من القصة بحيث تتفرغ لمتابعة القطعات، أى اللقطات المنفردة.

وأيا كان الطريق الذى تسلكه، تعلم أن ترى الحركة التى لم يتم تصويرها بعد، بعين خيالك أنت.

وداوم على سؤال نفسك فى الوقت نفسه : «**ما الذى أحتاج أن أجعل المتفرجين يرونه بعد ذلك مباشرة؟**».

وخط الإرشاد الأولى فى إجابتك على هذا السؤال هو بطبيعة الحال النقطة التى تحاول أن توضحها فى هذا المشهد، والإثبات الفرعى الذى صممت هذا المشهد لكى تؤكده . ويوضح هذا الأهمية غير المحدودة لضرورة أن تكتب تخطيطا للمشاهد قبل أن تبدأ كتابة السيناريو التنفيذى، سواء طالبك أحد بذلك أو لم يطالب . وبدون تخطيط المشاهد قد تدور فى دوائر لا نهاية لها، دون أن تصل إلى شئ . وهذا هو التفسير الرئيسى للأفلام التى تجرجر أذيالها وتهتز وتتلوى بلا طائل.

والآن : ما الذى تحتاج أن تجعل المتفرجين يرونه بعد ذلك مباشرة ؟ هل هو لقطة قريبة جدا تذكرهم ببعض التفاصيل الحاسمة؟ أم لقطة تأسيسية أو لإعادة التأسيس، بعيدة بالقدر الكافى لكى توجههم إلى الحركة الأكثر إتساعا ؟ أم لقطة رد فعل، لكى تساعد على صياغة موقفهم؟

والمهم دائما هو التأكيد الفرعى الذى تحاول أن تدعمه بالبرهان المرئى.

ولنقسم السؤال، إذا دعا الأمر، فكر فى أمور مثل

- ما هى النقطة التى أريد أن أذكرها فى هذه **اللقطة** ؟
- كيف ترتبط اللقطة المذكورة بالنقطة التى أحاول أن أوضحها فى **هذا المشهد**؟ وفى الفيلم فى مجموعة.
- ما الذى يجب أن تكون عليه الحركة، حتى تكون النقطة أكثر إقناعا؟
- هل نسيت شيئا؟ وهل سهوت عن شئ كان يلزم تضمينه؟

وإليك خطا للإرشاد مرة أخرى : الإجابة فى كلمة واحدة هى دائما **الإرتباط** بالموضوع . . . اللياقة المنطقية، القابلية للتطبيق، وثاقة الصلة بالموضوع . يجب أن تكون

كل لقطة مصممة لكى تكثف التأثير الذى تريد الوصول إليه .

والإرتباط بالموضوع له نوعان :

ارتباط مرئى . . . لقطات تحافظ على تدفق الحركة أو الإنطباع .

وارتباط عاطفى . . . لقطات تؤدى إلى رد الفعل الذى تريده من المتفرجين .

ومن الطبيعى أنه فى أغلب الحالات يتداخل هذان النوعان معا . ولكن كليهما عنصران تبعثهما أنت بتفكيرك المسبق ودهائك . . . إنهما نتاج التفكير والتخطيط المسبق والخطوات الضائعة فى حجرتك ، وحسن التنظيم . . والاختيار المحسوب وتدبير الحركة داخل شرائط الفيلم . وبالرغم من أن جانبا كبيرا من المسئولية عن الصورة النهائية للفيلم يقع بالضرورة على مخرج الفيلم ومركبه ، إلا أن الحقيقة توضح أن كاتب السيناريو يقوم أيضا بدور رئيسى عن الطريق الذى يخطط به الأمور . وكلما زاد فهمه للمبادئ الأساسية للفيلم ، كلما زاد إحتمال كتابته لسيناريو يوفر لباقى الأشخاص المرتبطين بالفيلم الطريق لكى يقدموا عرضا على الشاشة له تأثيره .

أ - مشاكل الإرتباط المرئى

يتكون الإرتباط المرئى من تدفق مرئى مشحوذ كحد الموسى بالقابلية للتطبيق والاستخدام مع النقطة التى تحاول أن تصل إليها .

وفى مشهد التتابع ، ينحصر الأمر فى المحافظة على تدفق الحركة . ولضمان هذا ،

(١) يجب أن تكون التغطية وظيفية. ويعنى هذا أنه يجب أن يتفق حجم الصورة وزاوية التصوير مع إحتياجات المتفرجين ، فيما يتعلق بكل موقف معين . وعلى هذا يتعين عليك فى ظروف معينة أن توجه متفرجيك بإرساء العلاقة بين الشخصيات والخلفية المحيطة بهم وبين كل شخصية والأخرى . وفى ظروف أخرى تصبح الحركة ومظهر الشخصيات والأشياء هى كل ما يهم . أو قد يقتصر الأمر على جذب الانتباه إلى بعض التفاصيل الحاسمة .

يجب على كاتب السيناريو أن يتوقع هذه الإحتياجات ، أى هذا الجانب الوظيفى من التتابع المرئى ، وأن يمهد لها الطريق خلال السيناريو .

(٢) يجب أن تكون التغطية منطقية. ليس المهم هنا هو ما يحتاجه المتفرج ، بل هو ما يرغب فيه المتفرج ، أى توقعاته . إذا أبدى شخص إهتماما مفاجئا عن قصد بساعة يده ، فإن المتفرج سوف يرغب فى رؤية وجه الساعة . وإذا تحركت ظلال ضبابية ، فإن المتفرج سوف يرغب فى رؤية ما الذى يتحرك ، أو ربما فى رؤية رد فعل الشخص لهذه الحركة . وإذا جرت الشخصية بسرعة إلى أسفل الطريق ، فإن المتفرج سوف يرغب فى رؤية من الذى تلاحقه الشخصية ، أو من الذى يلاحق الشخصية ، أو ماهى المخاطر المقبلة .

(٣) يجب أن توفر التغطية الإيحاء بالتتابع. الإرتباك والتشويش خطيئة سوداء فى

مشاهد التتابع . لابد أن يكون وراء تغيير زاوية التصوير أو حجم الصورة أوما إلى ذلك، دافع يبرر هذا، مثلما يحدث عندما تقفز آلة التصوير من وضع إلى الجانب ومن الخلف بالنسبة لشخص يجرى إلى وضع إلى الجانب ومن الأمام، حتى تمهد لتغييره من اتجاهه فجأة بالدخول فى أحد الممرات . ويجب أن يكون السبب فى تغيير وضع آلة التصوير قويا حتى لا يبدو الأمر وكأنه قد تم عرضا . ولكن من جهة أخرى، يجب ألا تكون القفزة هائلة بحيث تترك المتفرجين فى حيرة لا يدركون أين يقع الحدث الجديد، أو من الذى أمامهم، أو ماذا يدور الآن.

يجب أيضا أن يتم وصل اللقطات بنعومة حتى لا يبدو حدوث أى إنقطاع فى الحركة . ولتحقيق هذا فإن مشاهد التتابع تنمو وتتطور عن طريق **القطع المنسجم** بين اللقطات وعن طريق **اللقطات المقتطعة**.

والقطع المنسجم هو الذى تتضمن اللقطة الثانية فيه لنفس الحركة المستمرة جزءا من الحركة التى بدأت فى اللقطة الأولى . ويتم قطع اللقطتين معا بحيث تتداخل الحركة بطريقة تضمن إنتقالا ناعما من لقطة إلى التى تليها.

واللقطة المقتطعة، على النقيض، لا تتضمن أى جزء من اللقطة السابقة لها.

ويمكننا بناء على هذا أن نبدأ بلقطة لغرفة فى مقر عمل، كاملة بماتضمه من مكاتب ومقاعد ودواليب للملفات وما إلى ذلك، ولكنها خالية من الناس، ثم يفتح الباب ليدخل منه رجل وفتاة.

وتقدم لنا اللقطة الثانية رؤية أقرب للرجل والفتاة . تخطو الفتاة عدة خطوات داخل الغرفة . وتركز اللقطة ٣ على الرجل وهو يغلق الباب . وتوضح اللقطة ٤ الرجل وهو يعبر الغرفة إلى حيث تقف الفتاة، يتعانقان، ويفك الرجل الزرار العلوى لبلوزة الفتاة . وتوضح اللقطة ٥ مقبض الباب عن قرب، وكان خارج الصورة فى اللقطة ٤ . المقبض يلف ببطء.

بما أن اللقطة ٢ تتضمن جزءا مما شاهدناه فى اللقطة ١، فالقطع بينهما قطع منسجم. واللقطة ٣ تتضمن جزءا مما شاهدناه فى اللقطة ٢ - فالقطع هنا أيضا قطع منسجم . واللقطة ٤ قطع منسجم أيضا.

أما اللقطة ٥ فلم تكن ضمن اللقطة ٤ . وبالتالى فهى لقطة مقتطعة.

وقيمة اللقطة المقتطعة فى المحافظة على الإيحاء بالتتابع تفوق أى وصف . ويمكن للقطة المقتطعة، من بين عدة أشياء أخرى، أن تغطى بنجاح الأماكن التى لا ينسجم عندها تدفق الحركة بين لقطتين متتاليتين . ويمكن للقطة المقتطعة أن تقدم حدثا موازيا، أو أن توضح موقفا، أو أن تقطع مشهدا جامدا . ويمكن للقطات المقتطعة أن تضيف شيئا من التشويق ويمكنها أن تسرع من مرور الوقت.

ولنعد إلى مثالنا . إن اللقطة لمقبض الباب تقدم خطا موازيا من الحركة، وتقطع ما قد يكون

مشهدا جامدا، وتضيف بعض التشويق . ويمكنها أيضا، إذا كنا نتساءل عما أستجد لشخص آخر، أن توضح الموقف . وإذا عدنا، بعد اللقطة المقتطعة، إلى الرجل والفتاة لنكشف أن ثلاثة زراير من بلوزة الفتاة أصبحت مفكوكة الآن، فقد أسرعنا من مرور الوقت . وإذا كشفت هذه اللقطة الجديدة أن الرجل يستخدم يده اليسرى فى فك الزراير، بينما كان يستخدم يده اليمنى فى اللقطة ٤ ، فإننا نكون قد غطينا أيضا قطعا لا تنسجم عنده اللقطتان .

إن الإرتباط المرئى يعمل بطريقة مختلفة قليلا فيما يختص بمشاهد التجميع ، ففى هذه الحالة يتم التوحيد بين اللقطات بفضل **الموضوع والتعليق**.

وعلى هذا غالبا ما يكون الهدف من وراء **القطع فى حالة مشاهد التجميع** هو تجنب إنطباع التتابع، تتابع تدفق الحركة، قد يتم إختيار اللقطات على أساس التناقض، مع التركيز على الألوان غير المتماثلة والأحجام غير المتماثلة والأشياء أو الحركات غير المتماثلة . قد توضع لقطات قريبة جدا مع لقطات بعيدة جدا بقصد المقارنة، وكذا زوايا عالية مع زوايا منخفضة، ولقطات لكتب مع أخرى لقنابل تنفجر، وأشخاص مع آلات أو وحوش .

ونكتفى بهذا القدر عن الإرتباط المرئى . إنه موضوع جذاب فى حد ذاته، ويحتاج لدراسة مستفيضة من جانب من ينوى أن يكون كاتبا للسيناريو . وأفضل مكان للقيام بمثل هذه الدراسة هو غرفة المونتاج، وبإرشاد مركب فيلم (مونتير) من ذوى الخبرة، أما إذا لم تتوفر مثل هذه الفرصة، فيمكن تعلم الكثير من الكتب المتخصصة .

ب - بناء الإرتباط العاطفى

الإرتباط العاطفى - اللقطات التى تؤدى إلى رد الفعل الذى تريده من المتفرجين - هو على الأقل مساو للإرتباط المرئى فى حيويته، لأن فيه القدرة على إثارة الإهتمام بشريط من الفيلم قد يكون مملا بدونه، وعندما يخبرك شخص بأن ما تحتاجه حقيقة هو «بناء» مشهد معين، فإنه غالبا ما يقصد أنك تحتاج لإضافة بعض لقطات لكى يكتسب المشهد ارتباطا عاطفيا أقوى .

ويكتسب المشهد إرتباطا عاطفيا عندما تتحكم أنت فى (١) **الزمن (٢) والتركيز (٣) ورد الفعل**.

ولنفحص **الزمن.** نجد خلال جولة تقليدية لأحد المصانع - جولة فعلية وليست مصورة سينمائيا - أن ٩٠ فى المائة من الزمن الفعلى حسب تسلسل الحدوث عبارة عن حركة ضائعة نمضيها بين الدردشة والنكات الفاشلة والتنقل من قسم إلى آخر وما إلى ذلك . وإذا أدخلنا هذا فى فيلم فإننا نقلل التأثير عن طريق الملل . وعلى هذا، لكى نبنى هذه الجولة من مرحلة تخطيط المشاهد إلى مرحلة السيناريو التنفيذى، علينا أن نستبعد مثل هذه اللاماديات، تاركين فقط ما هو ضرورى للتصوير - مونتاجا يسجل الحركة الرئيسية فى كل وحدة .



فيلم نفوس معقدة (سايكو)

وقد يكون **التركيز** هو المهم عندما نتعرض مثلا لآلة لإعداد طوابع من نوع معين . قد نخصص لكل خطوة من مراحل تشغيلها جزءا من الثانية ، إلا أن جزءا معينا من تداخل التروس أو إتصال الأجزاء ببعضها قد تكون له أهمية فائقة . ومادمت قد أدركت هذا من خلال بحوثك ، فأنت تقسم العملية كلها إلى أجزاء ، لتشغل الشاشة بلقطات قريبة جدا قوية مرتبطة بالآلة للتركيز على التفاصيل التى تريد توجيه الانتباه إليها . إن الجزء من الثانية الذى يستغرقه فعلا طبع الطابع قد يمتد ليستغرق دقيقة أوأكثر على الشاشة .

ولنفحص مشهد تتابع فى فيلم عن حادث منزلى . يتجه بطلنا وهو ساخط بعد مشاحنة مع زوجته ، لينقل صندوقا ثقيلا من الجراج إلى البدروم عن طريق سلم خارجى قديم . وتوجد مكنسة ملقاة على السلمة الأولى . ويدفعها بطلنا أمامه إلى أسفل السلالم ، ويزداد ضيقا وسخطا وقد بدأ يهبط السلالم محاولا حفظ توازنه تحت ثقل الصندوق . ويمكننا أن نرى المكنسة من ورائه ونحن ننظر إليه من أعلى السلم ، وقد استقرت الآن معترضة طريقه قرب قاع السلالم .

وإذا ما قطعنا إلى الوراء وإلى الأمام بين الرجل والمكنسة مع التركيز على كل منهما فى دوره ، يمكننا أن نطيل من وقت نزول البطل إلى تشويق لا نهاية له : هل سيتعثر؟ هل سيسقط؟ هل سيسحقه الصندوق الثقيل؟ تذكر ذلك المشهد المشهور من فيلم **ألفريد هتشكوك «نفوس معقدة» (سايكو)** ، حيث كان **أنتونى بيركنز** يطعن **جانيت لى** داخل مكان الدش : لقد تم بناء هذا المشهد فى ٧٨ لقطة !

رد الفعل ؟ من الممكن تماما فى حالة مشاهد التجميع أن يقوم المعلق بتدبير رد الفعل المطلوب . إن الراوى فى الواقع يخبر المتفرجين بما يجب أن يكون عليه تفكيرهم ، وكيف يفسرون اللقطات المتشابكة أمامهم على الشاشة . وقد يسترعى الحوار المتبادل بين الممثلين انتباه المتفرجين إلى نقط الإرتباط العاطفى .

ويمكننا بنفس الطريقة أن نضيف عنصر رد الفعل إلى مشهد تتابع عن صيد السنجاب عن طريق التعليق الملائم الذى يقوله الراوى . وقد يتم تدبير رد الفعل - والإرتباط العاطفى - عن طريق السلوك الحماسى للصيادين أنفسهم .

ولنكتفى بهذا القدر من المبادئ وخطوات التنفيذ التى تبنى بها السيناريو التنفيذى . ولننتقل الآن إلى الجانب الآلى :

٢- كيف تصف اللقطة

من أجل الوضوح الكامل ، لنعمل من مثال بسيط ، مع مراجعته على ثمانى نقط :

أ- ظهور تدريجى

ب- خارجى - كنيسة - نهار

جـ- ل . م . ب . كنيسة . كما نراها من الحديقة ، صوت : أجراس الكنيسة تدق .

مجموعة من السائحين

يخرجون من الباب الرئيسى .

والآن إلى قائمة نقط المراجعة :

أ - كيف تنتقل إلى اللقطة؟

والمقصود هو ، هل تبدأ اللقطة ظهورها على الشاشة عن طريق **الظهور التدريجى** (أى أن تكون الشاشة سوداء أولا . . ثم تبدأ الصورة فى الظهور ، ويزداد ضوؤها أكثر وأكثر) . . أو عن طريق **المزج** (تختفى الصورة تدريجيا بينما تظهر محلها الصورة الجديدة تدريجيا) . . . أو عن طريق **المسح** (تدفع الصورة الجديدة الصورة القديمة إلى خارج الشاشة بطريقة من الطرق المتعددة لهذا الغرض ، سواء بواسطة خط رأسى أو خط أفقى يتحرك من جانب إلى آخر أو على شكل إنفجار) أو عن طريق أى شكل آخر يخطر على بالك!

وإذا تلت لقطة أخرى مباشرة ، دون تحديد أى وسيلة إنتقال ، فمن المسلم به أن تعتبر بطريقة «**قطع**» (وتتم بلصق نهاية جزء من شريط الفيلم ببداية الجزء التالى مباشرة) . وغالبا ما لا يذكر القطع فى السيناريو ، إلا فى حالة الاستخدام للحصول على تأثير الصدمة .

وفى مثالنا الذى ذكرناه ، استخدمنا **ظهور تدريجى** ، لأن كل سيناريو تنفيذى يبدأ به .

ب - ما هى ظروف العمل؟

تضاف هنا ثلاث معلومات، تذكر فى سطر واحد من السيناريو وتكتب دائما بنفس الترتيب . وتحذف هذه المعلومات إذا لم يحدث فيها أى تغيير عن : اللقطة السابقة.

والمعلومات الثلاث الهامة جدا بالنسبة لطاقم تنفيذ الفيلم، هى :

(١) داخلى، أو خارجى.

(٢) المكان (ورشة الآلات، حجرة النوم، الشارع، شاطئ النهر. . إلخ)

(٣) الوقت (نهار أو ليل).

جـ - ما هو التمييز الرقمى؟

ترقم اللقطات على التوالى من بداية الفيلم إلى نهايته . وأثناء التنفيذ وقبل أن تبدأ الحركة فى أى لقطة معينة، يتم إثبات بياناتها فى لوحة خاصة باللقطة . ونكتب بالطباشير على هذه اللوحة رقم اللقطة وباقى البيانات الخاصة بها ثم نصورها . وبهذا يتجنب المخرج أى إرباك قد يسببه لمركب الفيلم عندما يصور اللقطات فى غير تسلسلها، كما يضطر أن يفعل غالبا، هنا وهناك.

د - ما هو حجم الصورة والموضوع؟

يلزم ذكر حجم الصورة والموضوع . ولا يوجد حجم لا يحتاج إلى ذكر، مثل «لقطة متوسطة» أو سواها، بل لابد من تحديد الحجم . وسوف نتحدث عن هذا بعد قليل.

هـ - ما هو وضع آلة التصوير؟

هذا هو الشئ الذى لا تذكره إلا إذا استلزم الأمر وضعا معينا لآلة التصوير لكى توضح النقطة المطلوبة - «زاوية مرتفعة» أو «زاوية منخفضة» أو «التصوير من جانب النافذة» ..إلخ. . أما إذا تماديت فى اللعب بهذه الإصطلاحات، أو حاولت أن تكون خياليا، فسيكرهك المخرج، وأهم من ذلك أنه سيتجاهل تعليماتك هذه.

و - ما هى الحركة التى سيراها المتفرجون؟

ماذا يحدث؟ هل يتحرك أحد الممثلين؟ هل تعمل إحدى الماكينات؟ ولتتذكر أن اللقطة القريبة لسكين على منضدة قد تكون أكثر حيوية وأقوى دراميا، بالرغم من أنها لا تتضمن أى حركة.

ز - ما هو الصوت الذى سيسمعه المتفرجون؟

أهم ما يجب أن تتذكره هنا أن الصوت يشمل **المؤثرات** (زئير السيارات ووقع

الحوافر، رنين الأجراس) **والموسيقى** (التى قد لا تكون مصنفة حسب نوعها - خلفية ريفية، غامضة، أبواق، خلفية صناعية . . إلخ) إلى جانب **التعليق والحوار**.

ويجب أن يكون لكل عنصر صوت تطلبه تعريف يصفه بالتحديد، كلما حدث تغيير، من الراوى إلى الممثل، أو من ممثل إلى ممثل آخر، أو من مؤثرات صوتية إلى موسيقى، أو من موسيقى إلى الراوى أو الممثل . . إلخ.

ح - كيف تنتقل من اللقطة؟

الأمر هنا مماثل تماما للبند أ المذكور أعلاه . وإذا لم يتم ذكر أى تأثير محدد، فإننا نفترض أن اللقطة تنتهى بـ قطع.

ونكتفى بهذا القدر عن وصف اللقطة . ولكننا ذكرنا فى بند د حجم اللقطة . ولما كان لهذا الموضوع أهميته، وما قد يثيره من إحتمالات للإرتباك، فقد رأينا أن نتناوله ببعض التفصيل بصفة خاصة.

تحديد حجم الصورة

إلى أى مدى يلزم أن يبدو الشئ (أو الحركة) كبيرا على الشاشة عند لحظة معينة. وكيف يمكنك أن تصفه فى السيناريو الذى تكتبه، بحيث يتم التنفيذ بالضبط بالطريقة التى تريد أن تكون عليها الأمور.

إن الأحجام الثلاثة الرئيسية للصورة هى **اللقطة البعيدة واللقطة المتوسطة واللقطة القريبة**، وغالبا ما تختصر كتابتها فى السيناريو إلى ل. ب و ل . م . و ل . ق . أو إلى اختصارات أخرى مثل ل . ب . جـ. (لقطة بعيدة جدا) و ل . م . ب . (لقطة متوسطة بعيدة) و ل . م . ق . (لقطة متوسطة قريبة) و . ل . ق . جـ (لقطة قريبة جدا) وما إلى ذلك.

والمبدأ الرئيسى الذى يجب أن تتذكره دائما فى استخدام هذه اللقطات المتنوعة هو العلاقة النسبية . ويعنى هذا أن اللقطة البعيدة لرجل قد تكون فى الوقت نفسه لقطة متوسطة للسيارة التى يقودها ولقطة قريبة لمصباح الإضاءة الكشاف الموجود فى مقدمة الصورة.

وجوهر هذا الموضوع أن لكل حجم من اللقطات وظيفة خاصة، إنك لا تستخدم أى حجم كمجرد نزوة، بل لأن لديك مهمة خاصة تحتاج إلى تنفيذها.

وعلى هذا، **فاللقطة البعيدة** (أو العامة) هى لقطة توجيهية، أى لقطة تأسيسية. إنها تربط بين شئ معين (أو حركة معينة) وبين كل ما يحيط به، أى خلفيته. وبالتالى، فلا يوجد شئ مثل «لقطة بعيدة» فى حد ذاتها . . . بل هناك «ل . ب . سوزى . مجهدة ورأسها

متجهة إلى أسفل ، وقبعة المطر تخفى جزءا من وجهها ، وهى تسير متثاقلة فى الممر».

و**اللقطة المتوسطة** هى لقطة للموضوع . . . نرى فيها الشئ (أو الحركة) فى حد ذاته ، بأقل إلتفات إلى ما يحيط به ، «ل . م . سوزى . تصل إلى سلالم المدخل» .يتضمن هذا أن نرى سوزى من رأسها إلى قدمها ولا شئ غير هذا ، إلا ما يكفى لتمييز السلالم .

و**اللقطة القريبة** هى لقطة للتركيز ، لقطة تشد الإنتباه إلى جزء تفصيلى من الموضوع يحدد النقطة الواقعية أو العاطفية التى تهدف إلى توضيحها . وعلى هذا فقد نتابع اللقطتين السابقتين المذكورتين فى مشهدنا التخيلى بلقطة « ل . ق . رأس سوزى ، ترفع وجهها كاملا لتواجه آلة التصوير ، يحيط السواد بعينها اليمنى ، خدها به خدوش وكدمات ، وتتساقط الدموع على وجهها».

وهكذا يتضح الأمر أمامك الآن ، فأيا كانت القصة التى تريد أن ترويها ، أو المعلومات التى تريد أن تقدمها ، إنك تتعامل دائما مع ل . ب . ، ل . م . ، ل . ق . وتنويعاتها المختلفة ، وإن كنت تحاول من أجل الوصول إلى تأثير معين ، أن تجمع بينها فى ترتيب غريب غير مألوف .

ولتتذكر ، أيا كان الأمر ، أن القفزة الهائلة من ل . ق . جـ . إلى ل . ب . جـ مثلا ، سوف تسبب إرباكا كبيرا للمتفرجين . وأن تتالى عدد كبير من اللقطات القريبة وراء بعضها قد يوجه متفرجيك إلى الإتجاه الخاطئ . وإن إعادة تأسيس العلاقة بين الشخصيات والخلفية المحيطة بهم ضرورة واجبة من آن لآخر . وإن حلمك المبتكر بلقطة زوم تنقض فيها على الكرة الأرضية من الفضاء الخارجى إلى أن تصل إلى لقطة قريبة لحاجب بعوضة ، يلزمه بالضرورة بعض التعديل مراعاة لبعض القيود الفنية ! !

ولنذكر أيضا أن مخرجا معينا أو مدير تصوير معينا قد لا يتفق معك فى إختيار حجم إحدى اللقطات . وأن ما تراه مناسبا فى «لقطة بعيدة» لمائدة الطعام قد يراه هو مناسبا فى «لقطة متوسطة بعيدة» أوحتى فى «لقطة متوسطة» أو«لقطة متوسطة قريبة» . ودفاعك الوحيد أن تكون واضحا ودقيقا فى وصفك فى كل خطوة فى الطريق ، إذا أردت أن تملأ مقلة عين أحدهم الشاشة كلها ، أذكر ذلك فى كتابتك !

وهناك إصطلاحات أخرى متداولة ، بلا حدود ، **اللقطة الكاملة** تقدم شخصا من رأسه إلى قدمه ، ولقطة الركبة هى التى تقطع من جسمه ما تحت الركبة ، و**لقطة الخصر** هى التى تقدمه من رأسه إلى خصره فقط ، وهكذا . أما اصطلاح **لقطة قريبة** فهو تمييز مائع لا يحدد أكثر من أن تقترب آلة التصوير من الغرض ، وفى إنجلترا تلتقى باصطلاح **لقطة قريبة كبيرة** ، وهو ما يقابل اصطلاح **لقطة قريبة جدا** فى أمريكا . لا تهتم بهذه الأشياء ، فسوف تتعرف على الإصطلاحات التى تحتاج إليها فعلا من خلال ممارستك للكتابة . (لقد أعددت قائمة ببعض هذه الإصطلاحات ضمن الملحق جـ تحت عنوان «الإصطلاحات التى ستستخدمها») .

٣- الصياغة الشكلية للسيناريو التنفيذى

يستخدم السيناريو التنفيذى للأقلام التسجيلية صياغة تعتمد على عمودين فى الصفحة مثل النموذج المذكور فى الصفحات التالية . ويقع وصف الحركة فى العمود الأيمن ، ويقع الصوت (وهو إصطلاح يتضمن هنا الحوار والتعليق والموسيقى والمؤثرات ، تذكر هذا) فى العمود الأيسر .

ضع ورقك داخل الآلة الكاتبة بحيث تضبط الحافة اليمنى لكل ورقة عند علامة الصفر ، وحسب الأنظمة المتبعة فى أغلب الآلات الكاتبة ستكون الفواصل الأفقية كما يلى محسوبة بعدد وحدة المسافات :

١٠ مسافات	أرقام اللقطات . .	
١٥ مسافة	وصف اللقطات	إلى ٤٠
٣٠ مسافة	طريقة الإنتقال .	
٤٥ مسافة	وصف الصوت	إلى ٧٠
٧٥ مسافة	رقم الصفحات . .	

أما الفواصل الرأسية فهى كما يلى بعدد وحدة المسافات أيضا :

رقم الصفحة : مسافتان من الطرف العلوى للورقة

السطر الأول : ٤ مسافات تحت رقم الصفحة

ظروف العمل ووصف اللقطة : ٤ مسافات أسفل اللقطة السابقة

طريقة الإنتقال : مسافتان أسفل اللقطة .

لاحظ أنه بينما يكون الفاصل بين السطور مسافة واحدة فى أجزاء التعليمات والحوار فى سيناريو المشاهد الرئيسية (انظر فصل ١٣) فإن الإتجاه السائد أن يكون الفاصل مسافتين فى أغلب السيناريوهات التنفيذية للأفلام التسجيلية ، سواء فى وصف اللقطات أو فى الكلام ، ويختلف هذا الأمر من مكان إلى آخر ، ولذا فمن الحكمة دائما أن تراجع عملك على نموذج آخر .

لاحظ أيضا أن الأفلام التسجيلية تستخدم أحيانا نفس صياغة المشاهد الرئيسية .

والصفحات التالية مصممة لكى تعطيك فكرة عن كيف يبدو السيناريو التنفيذى العادى الذى يتكون من عمودين ، وربما تكون الأمور فيه أكثر وضوحا مما يلزم . وفى إمكان المخرج دائما أن يحتفظ لنفسه بما يريد وفق ذوقه وأسلوبه فى العمل ، أما إذا كان العرض مختصرا غير واف فقد لا يترك للمخرج ما يكفى لكى يعمل منه .

الكتب فى الخارج
سيناريو تنفيذى

ظهور تدريجى

خارجى - كنيسة - نهار .

رقم	الصورة	الصوت
١	ل . م . ب . كنيسة ، كما نراها من الحديقة ، مجموعة من السائحين يخرجون من الباب الرئيسى .	صوت : أجراس الكنيسة تدق .
٢	ل . م . الباب الرئيسى للكنيسة ، آخر مجموعة السائحين . إد كراوفورد (فى الأربعينيات من عمره ، معتدل المزاج ، غير وسيم ، مجهد) يتوقف عند عتب الباب .	
٣	ل . م . ق . إد . ينظر وهو مجهد فى هذا الإتجاه ثم فى الإتجاه الآخر . . . ثم يبدأ فى التحرك إلى الأمام .	
٤	لقطة إبتعاد . إد . يسير بتثاقل تجاه الحديقة .	صوت : يخفت رنين الأجراس . لتحل محله موسيقى : تبدأ ثم ترتفع .
	خارجى - الحديقة - نهار	
٥-١٠	لقطات ممزوجة ، الحديقة ، من ركن الكنيسة . رجال ونساء من جميع الأعمار يقرأون الجرائد أو يدردشون . . فتيان وفتيات يتغازلون . . . صبيان يلعبون حول كشك الموسيقى . . إلخ .	
١١	ل . م . ب . إد . يدخل الحديقة . آلة التصوير (فى الحديقة وإلى جانب موجيكا قليلا) تتحرك أفقيا «بان» لتحتفظ به فى منتصف الصورة . يستدير فى إتجاه كولبرى .	

١٢ ل . م . إلى ل . م . ق . إد . آلة التصوير أمامه وإلى جانبه قليلا الآن . يسير بتثاقل تجاه كولبرى .

١٣ ل . ق . وجه إد . يتجهم قليلا ويتثاءب .

١٤ ل . م . ق . إد . آلة التصوير فى ركن الحديقة ، عبر الطريق من كولبرى ، إد مازال متجهما ، يتوقف ، ينظر إلى أعلى إلى لافتة كولبرى .

١٥ ل . م . ب . إلى ل . م . لافتة كولبرى (من وجهة نظر إد) . آلة التصوير فى حركة زوم إلى الأمام إلى ل . ق . م . - ل . ق . للافتة .

١٦ ل . ق . إد . يختفى تجهمه ليحل محله الاهتمام . يبدأ فى التحرك إلى الأمام .

١٧ ل . م . مدخل كولبرى ، من زاوية تشمل إد أو من فوق كتفه .
داخلى . كولبرى . نهار .

١٨ ل . م . داخل المحل ، من الداخل ، لوب (فى الثلاثينيات من عمرها ، متحمسة لإرضاء غيرها ، مكسيكية) تقف على السلم الخشبى وظهرها إلى آلة التصوير ، تعلق صورة فى إطارها أو ما إلى ذلك . مارج (فى الأربعينيات ، خالية من الهموم . أمريكية) تدخن سيجارة وتنسق الكتب على حائط العرض .

موسيقى : تنخفض إلى الخلفية .

١٩ ل . م . مدخل كولبرى من داخل المحل ، فى صالح إد وهو يتوقف عند عتب المدخل ينظر حوله .

٢٠ ل . م . لوب (من وجهة نظر إد)

ولم تلحظه حتى الآن .

٢١ ل . م . مارج (من وجهة نظر إد) لا تراه أيضا .

الموسيقى تتوقف .

٢٢ ل . م . ق . إد . يبدو بلا عون، يتقدم خطوة أو خطوتين . . يتكلم .

إد : إيه . .

ل . م . داخل المحل، فى صالح

٢٣ لوب وإد . تستدير وتراه، تبدو مرتبكة قليلا .

لوب : (تنزل من السلم)أو . . إيو سنتو . إننى متأسفة، هل يمكننى أن أساعدك؟

ل . م . إلى ل . م . ق . إد يقترب

٢٤ من لوب .

إد (بابتسامة ساخرة) : أعتقد أنه لا يمكننى أن أتحمل مزيدا من الكنائس . ماذا لديكم يصلح للقراءة ؟

لوب (بضحكة وتلميحة إرتباك بسيط) : حسنا . .

مارج (من خارج الصورة وهى غير مصدقة) : ماذا لدينا يصلح للقراءة . . . ؟

٢٥ ل . م . لقطة ثلاثية فى صالح إد . من الواضح أنه مفاجأ . . مارج تواجهه الآن .

٢٦ ل . م . ق . مارج (من وجهة نظر إد) . الدخان يتلوى حول وجهها .

. . أيها الرجل، هل أنت مجنون؟ (تشير إلى رفوف الكتب) أقصد أنك تقف هنا فى وسط أكبر محل لبيع الكتب فى شمال مدينة مكسيكو، وتسألنا عما لدينا يصلح للقراءة . . ؟

٢٧ ل . م . ق . إد . ينفجر ضاحكا .

٢٨ ل . م . ق . إد ولوب . تلتقى عيونهما . تضحك معه .

٢٩ ل . م لقطة ثلاثية، فى صالح مارج . تضحك وتنضم إلى الآخرين . آلة التصوير فى حركة زوم للوراء إلى مدخل المحل .

	الصورة	الصوت
	مزج إلى :	
	خارجى . كولبرى . نهار	
٣٠	ل . م . ب . كولبرى ، من ركن الحديقة . . حركة طبيعية من العربات والأقدام .	موسيقى : تبدأ ثم ترتفع .
	تتوقف اللقطة عندما تظهر عناوين الفيلم على اللقطة : المجلس الدولى لناشرى الكتب يقدم الكتب فى الخارج . (باقى العناوين حسب الطلب)	موسيقى : تنخفض ثم تتوقف
	إختفاء تدريجى	
	ظهور تدريجى :	
	خارجى . كنيسة . نهار	
٣١	إعادة للقطة ١ .	المعلق (ضاحكا بصوت منخفض) : نعم ، إننا نمل زيارة الكنائس إن آجلا أو عاجلا . . حتى لو كان هذا هو ما سافرنا من أجل مشاهدته .
	مزج إلى :	
	خارجى . السوق . نهار .	
٣٢	ل . م . ق . أمريكى وزوجته مع تاجر أجنبى مناسب . إنهما يساومان بينما يقوم التاجر بعرض بعض الأعمال اليدوية المحلية .	إننا نمل الشراء أيضا .
	مزج إلى :	
	خارجى . مهرجان . نهار	
٣٣- ٣٨	لقطات ممتزجة ، مهرجان ،	أصوات المهرجان .
	مزج إلى :	
	خارجى . صحراء . نهار	
٣٩	ل . م . - ل . م . ق . إمرأة عانس على ظهر جمل أو حمار . وجهها يعكس معاناة مضحكة مع كل خطوة يخطوها الحيوان .	حتى السفر نفسه .
٤٠	ل . ق . وجه المرأة تبدو عليه المعاناة .	

مزج إلى :

داخلى . غرفة فى فندق . ليل .

٤١	ل . م . - ل . م . ق . رجل بـــدين (من النوع اللطيف) مرتديا بيجامته . يتجه منهكا إلى سريره . توجد إلى جانبه منضدة عليها مصباح وكتاب .	وعندما يحين ذلك الوقت . . حسنا ، هل يوجد جواب أفضل من كتاب جيد؟
٤٢	ل . ق . الرجل البدين ، يتثاءب بارتياح . . ويلتقط الكتاب من المنضدة .	
٤٣	لقطة مندرجة ، ل . ق . (من وجهة نظر الرجل) غلاف كتاب مناسب .	

. . وهكذا إلى الأمام ، خلال ١٠ إلى ٢٠ دقيقة من السيناريو .

ولكننا لا يمكننا أن نحسب الوقت الآن . إن الأكثر إلحاحا هو أن ننتقل إلى الفصل التالى ، لنتعلم شيئا عن كيفية كتابة التعليق .

٦
كتابة التعليق

	سينثيا
١ - ٤ ل. م. ق. س تدلك مؤخرتها .	تعلم ركوب الخيل يسبب لك الإجهاد . . وخاصة فى أماكن معينة! .
٢ ل. م. أ عند باب س. أتاسكاديرو .	إلا أن المكان سرعان ما يساعدك على الشفاء ، لا يمكننى أن أتصور مكانا أجمل من أتاسكاديرو . . . ١٩٥٠ متر . . بارد ، ومريح جدا .
٤	خاصة وأن أدريان يساعدنى على أن أتمتع بهذه البلدة .
٦ ل. ب. مدينة .	والمدينة أيضا . . سان ميجويل دى اللندى . إنها مدينة من كتاب روائى ، من أيام الاستعمار . . . مكان تراه بنفسك لتعرف كيف تبدو المكسيك الحقيقية .
٩ ل. م. س. أ يدخلان المعهد .	والمعهد متعة أخرى . . إنه مركز لجميع الفنون . . من الحرف إلى الكتابة . . . تتعلم على يد أستاذ فى وقت فراغك . . . إذا كان هذا ما تريد .
١٧ ل. م. س. يسيران إلى حظيرة الخيل ل. م. مهور تلهو وتتواثب .	هل هناك ما هو أجمل من منظر المهور الصغيرة وهى تلهو؟
١٩ ل. م. ضربة تنس إستهلالية	وينال التنس جزءا كبيرا من وقت أغلب أصدقائنا .
٢٤ ل. م. ق. س تراقب شخصا يغطس	ولكنني أفضل السباحة .
٢٦ ل. م. إنزلاق عل سطح الماء .	هل هناك مكان آخر يمكنك أن تنزلق فيه على الماء عبر أبراج القرى المقامة على شاطئ بحيرة فى منطقة جبلية؟
٢٩ ل. م. الشمس تغرب	وفى نهاية اليوم . . . الحفلات والحديث الذى

اللقطة	التعليق
٣٦ ل . م . س . أ يشربان	ترتاح إليه . . والأصدقاء الذين ترتاح إليهم . . المشروبات التى ترتاح إليها أيضا . . . آه ، كم أحب هذه المارجارينا ! . . . أو ربما كان يكفى أن أقول . . آه ، كم أحب سان ميجويل !
	جوناثان
٥-١ ل . ب . حركة أفقية عبر ثلاث حلقات . ٢ ل . م . ب . ج . يضحك .	اللعب جميل ، لا خلاف على هذا ، و ولكن هذه الفتاة موجودة هنا لكى تتعلم الركوب وسأطمئن من جهتى على أنها ستحصل على ما تريد .
٨ ل . م . ب . طلبة يتخطون عوارض الحواجز .	أحب أن أشاهد الطلبة وهم يتخطون الحواجز . إنه تدريب جيد للحصان والطالب يقومان به معا ، هذه العوارض تضيف إيقاعا لحركة الحصان . وإرتفاعا أيضا . كلما ارتفعت العوارض ، كلما أعد الحصان نفسه لكى يجاريها . . . ويتعلم كيف يرفع قدميه الخلفيتين بالقدر الصحيح أيضا ، وإذا لم يفعل ذلك فإنه يتعثر .
١٥ ل . م . طلبة أمام حاجز منخفض	وأنت تضبط المسافة بين الحواجز حسب الخطوة التى تريدها . . مشى ، هرولة ، خبب ، جرى . . . تمرين لبضعة أيام وسرعان ما تجد مبتدئى الأسبوع الماضى وهم يؤدون قفزات منخفضة من وضع الهرولة فوق الحواجز .

التعليق هو جزء من شريط الصوت يصاحب أحيانا الصور المرئية فى الأفلام التسجيلية . وغالبا ما يكون «صوتا من خارج الصورة» ، أى أن ينطقه معلق أو أكثر من خارج الشاشة . والنموذج الذى ذكرناه هنا من السيناريو النهائى لتعليق فيلم «**أجازة لركوب الخيل فى المكسيك**» يقدم لنا معلقين بالتبادل ، هما فتاة اسمها سينثيا ورجل - كان الله فى عوننا - اسمه جوناثان ، مثل الكبش الناطح .

وتمر كتابة التعليق عادة بمرحلتين . الأولى ، تتم أثناء السيناريو والتنفيذى ، حين تدون سطورا مؤقتة تتفق مع السيناريو ، بحيث يتمكن العميل والمنتج والمخرج وسواهم من أن يتابع

تفكيرك . والمرحلة الثانية، تقوم فيها بمراجعة شريط الصوت وتعده بحيث يتفق مع الفيلم نفسه بعد تصويره وتركيبه . ويستمر صقل هذا التعليق حتى جلسة تسجيل الصوت النهائى .

وقبل أن يحدث أى من هذا على أى حال، هناك قرارات عليك أن تتخذها أولا، ومن تجميع هذه القرارات يتكون ما يسمى بـ

مشكلة التناول

لقد تخيلت فيلمك وفى ذهنك موقف معين ومزاج محدد . ومن المهم الآن أن تطمئن إلى أن التعليق يتفق مع هذه النغمة .

وأحيانا يكون ذكر هذا أسهل من تنفيذه .

هل يلزم أن يكون لجمل التعليق طابع رسمى مثلا، أم تكون عشوائية، أم شعبية، أم ماذا؟ وهل تتفق مفرداتها مع جو الفصل الدراسى أم المكتب أم المعمل أم الشارع ؟ بضمير المتحدث أم المخاطب أم الغائب؟ متزنة أم دارجة، خفيفة أم تدل على صاحب السلطة، باردة أم دافئة؟ مكتظة بالمعلومات، أم تدع الصور تحكى القصة؟

قد يكون الحل الأمثل هو أن تجرب عدة أساليب حتى تعثر على أكثرها ملاءمة، وعندما تعثر عليه، حافظ عليه ! ففى هذا الجانب نجد أن وحدة العمل لها أهمية قصوى .

ومن الطبيعى أن هذا البحث عن التناول الصحيح للتعليق لا يمكن أن يكون مهمة منفصلة، بل هو شئ تتلمس طريقك خلاله بينما تتطور كتابة السيناريو التنفيذى وتتخذ شكلها . وحتى إذا كنت تعتقد أنك قد تغلبت على هذه المشكلة من قبل عندما كتب تعد المعالجة، فقد تكتشف الآن أنه قد حدثت تغييرات أساسية فى مفهومك، مما يضطرك لأن تعدل من تناولك للأمور بما يتفق مع الوضع الجديد .

التدوين على الورق

أحسن طريقة لتعلم كتابة التعليق هى أن تكتب التعليق، وبكمية هائلة، وفى جميع أنواع الأساليب وجميع أنواع الموضوعات . ومما يساعد أيضا أن تدرس شرائط الصوت للعديد من الأفلام بحثا عن حيل التعليق وتقنيته، الجيد منها والسيء .

وخطوات كتابة التعليق تعتمد على طريقة «إمسك كل ما يمكنك أن تمسك به». وغالبا ما تتخذ العبارات والجمل وأساليب البدء والإستهلال، شكلها مبكرا وأنت تطور توكيد لب الموضوع وتنظم تناولك لنقط الإثبات والنقط الفرعية .

والحيلة هى أن تدون بسرعة كل ما يخطر على بالك من هذه اللمحات والنتف، وأن تضعها جانبا لتعود إليها فى المستقبل . وإذا حالفك الحظ ستجد عندما يحين وقت كتابة

السيناريو التنفيذى ، أن التخطيط العام للتعليق متوفر لديك أيضا .

والأمران اللذان يجب عليك ألا تفعلهما تجاه هذه الأجزاء التمهيدية هما (أ) أن تتجاهلها وتنساها ، وبذا تفقدها إلى الأبد ، (ب) وأن تحاول أن تطورها بسرعة وأن تستكملها إلى أقصى مدى متجاهلا جوانب السيناريو المرئية .

ولنفرض الآن أنك مستعد لكتابة السيناريو التنفيذى . ماذا يحدث فيما يختص بالتعليق؟

أعتقد أن تسويدة كل من عمودى الصورة والصوت ، كما يحدث مع أغلبنا ، تسيران جنبا إلى جنب فى نفس الوقت – قد تتقدم الحركة مؤقتا على التعليق فى بعض الأحيان ، أو العكس .

كما ستوجد بطبيعة الحال مناطق جرداء فى كلا العمودين لا يصل فيها أى شئ إلى شكل واضح ، وليس أمامك أى خيار إلا أن تتحسس طريقك خلالها . وليس من المرغوب فيه عادة أن تدع هذه العوائق تعطلك أكثر مما يجب . من الأفضل أن تنطلق إلى الأمام ، ثم تعود إليها بعد ذلك . غالبا ما تتجه هذه المشاكل لأن تحل نفسها بنفسها بعد أن تنال نصيبك من النوم .

والحقيقة الرئيسية التى يجب عليك أن تتذكرها فيما يتعلق بالتسويدة الأولى ، هو أن تجعلها فعلا تسويدة . فمن تخطيطك للمشاهد ، أنت تعرف النقط التى تريد أن توضحها ، وتعرف كيف تخطط لتوضيحها، وعلى هذا ، عليك أن تترك نصف صفحة حينما تنقصك جملة ، وأن تنقب فى ذهنك عن كل فكرة ممكنة ، بدلا من أن تقيد نفسك بمفاهيم معدة من قبل ومطورة بشكل منسق . وبهذه الطريقة فقط يتوفر لك الأمل فى أن تلتقط الكلمات المناسبة والتعبيرات المناسبة والجناس والكلمات السهلة النطق والصور والإيقاعات وحيل اللغة التى تسهم فى الوصول إلى نسخة تعليق لها تأثير فعلى .

وبمجرد انتهائك من إعداد هذه التسويدة المزعجة الأولى ، تبدأ مهمة التشذيب واستبعاد الأجزاء غير الصالحة .

وإليك فيما يلى بعض النقط والمبادئ لإرشادك :

١- التعليق الجيد يمهد لمسرح الأحداث .

ويعنى هذا أن التعليق يجب أن **يرسى** عددا من الأشياء المطلوبة – الموضوع ، والمكان ، والجو العام ، وتوكيد لب الموضوع ، وما إلى ذلك .

و**لا** يعنى هذا إطلاقا أن على التعليق أن يحاول أن يحل محل العمل جميعه . إذا كان فيلمك يبدأ بأطوال من الشرائط التى تسحر الألباب عن شاطئ منطقة كورنيش ، فبحق السماء دع المتفرجين يتمتعون بمشاهدتها فى سلام . وفى إمكان المعلق أن يذكر اسم المكان فيما بعد ، عندما تتقدم لقطة زوم من قرية الصيد المتهالكة .

٢- التعليق الجيد يحافظ على توجيه المتفرجين إلى الإتجاه الصحيح .

هل هناك أشياء يحتاج أو يريد مشاهدو فيلمك أن يعرفونها مما لا يمكنك أن تنقله إليهم بالصورة المرئية؟ هل تريد أن تجذب انتباههم إلى شئ معين ؟ وأن توضح حدود الإمكانيات؟ وأن تقود الطريق خلال بعض التحويلات الصعبة؟ وأن تعيد ما فات باختصار؟ وأن تحزم الربطة جيدا عندما ينتهى الفيلم؟ إن التعليق الجيد هو الإجابة على كل هذه الأسئلة .

وبنفس الطريقة ، أذكر موضوع ومكان كل مشهد بأسرع ما يمكنك بالنسبة للمشهد المذكور ، ويعنى هذا أن تذكر كلمة التلميح (أو مفتاح الكلام) مبكرا . لا تحجزها كثيرا حتى نهاية المشهد أو الوحدة التالية – فقد يكون الشريط الذى تنطبق عليه قد فات عندئذ .

وما لم تكن تنوى أن تستخدم جزءا معينا من التعليق كوسيلة الانتقال من مشهد إلى آخر ، يجب **ألا** تدع تعليقا لمشهد «يسيل دمه» على لقطات مشهد آخر .

٣- التعليق الجيد يلتصق بالموضوع

والمقصود بهذا أنه لا يجب أن تتحدث عن أشياء لا نراها على الشاشة ، كما أنه لا يجب من ناحية أخرى أن تصف أشياء نراها على الشاشة وكل ما فيها واضح ، ما هو الحل إذاً؟ يجب على التعليق الجيد أن **يفسر** الموضوع ، ولتنفيذ هذا فإن أفضل حيلة هى أن يكون التعليق عاما عندما يعرض الفيلم أجزاء متخصصة . . . وأن يكون التعليق متخصصا عند عرض أجزاء عامة . ولكن تذكر دائما أن الأجزاء المتخصصة قد تتطلب تعليقا متخصصا ، والأجزاء العامة تعليقا عاما .

٤- التعليق الجيد يشرك المتفرج.

استخدام **ضمير المخاطب** وصيغة **المبنى للمعلوم** هما إثنانْ من أكثر أدواتك نفعا عند كتابة التعليق للأفلام التسجيلية . إن الصياغة التى تقول «إنك تتجه يمينا عند تقاطع الطرق . . . وعبر الأراضى السبخة إلى أن ينتهى الطريق عند البحر» ، أقوى وأوضح بلا شك من «هناك ممر يرى للإتجاه إلى اليمين بواسطة المسافر اليقظ».

٥- التعليق الجيد واضح ومرتبط بالموضوع .

إن إختيار الكلام الموجز الذى يستخدم فى الحديث العادى يساعد كثيرا . وكذلك وفرة الجمل التصريحية البسيطة . ومن المفيد عمليا أن تستخدم جملا كاملة . لا تقع فريسة لفترات انتقال طويلة ، يكون على المتفرجين فيها أن يحتفظوا فى أذهانهم بالجزء الأول من الجملة لمدة ست ثوان قبل أن تدعهم يسمعون باقى الجملة .

وهناك فخ قاتل هو **القائمة**، حيث ترتبط كلمات منفصلة بلقطات منفردة . فلا يمكن أن يتفق

التوقيت مع طول كل لقطة ، وستكون النتيجة أن يصبح المشهد مهتزا مضطربا وغير متصل .

ومن المطبات الأخرى إستخدام المصطلحات المتخصصة ، فلا تعنى معرفتك بما هو حجر الميجاليت وسفعة الجلد ورماد عشب البحر والمدخل المسقوف للمدافن وضربة سمك الروش ، أن تفترض أن المتفرجين يعرفونها أيضا .

٦- التعليق الجيد لا يكون مزدحما .

يمكن للقدم الطولى من الشريط مقاس ١٦م (أو قدمين ونصف فى حالة مقاس ٣٥م) أن يضم أربع كلمات من التعليق . وكلما قل عدد الكلمات كلما كان ذلك أفضل . فلا يوجد مايمكن أن يرهق المتفرجين أكثر من شريط التعليق المكتظ بالكلام ومن المعلق الذى يلهث فى قراءته للتعليق . ويحاول أغلب كاتبى التعليق ألا يتجاوزوا مائة كلمة فى الدقيقة (تعادل فى مقاس ١٦م طول ٣٦ قدما أو حوالى ١١مترا ، وتعادل فى مقاس ٣٥م طول ٩٠ قدما أو حوالى ٢٧ مترا . وقد يكون هذا العدد من الكلمات أكثر مما يجب أيضا .

وما هو العلاج لمثل هذا الشريط المكتظ بالتعليق؟ اقتطع منه وزد الفواصل . استبعد كل ما يمكنك استبعاده من الكلمات ، ثم اجمع ما تبقى فى وحدات : جملة هنا وثلاث جملات هناك وجملتان فى مكان آخر وهكذا .

تذكر أيضا أن الصمت والموسيقى والمؤثرات الصوتية لها قيمتها . ويستحق المتفرجون أن تمنحهم **بعض** الوقت لكى ينظروا إلى الصور!

٧- التعليق الجيد فيه خيال وإبداع .

التعليق مجال خصب للإبداع ، فلا تتردد فى أن تجرى التجارب بأصوات متباينة لمعلقين مختلفين ، وبحوار يتبادله رجل واحد (أسئلة إفتراضية والإجابة عليها) وبمؤثرات صوتية كشخصيات (هل تتذكر الممثل **أليك جينيس** فى فيلم «**الرجل ذو البدلة البيضاء**») وما إلى ذلك ، فلن يكون هذا أقوى تأثيرا فقط ، بل سيضيف متعة إلى الفيلم - يشهد بذلك فيلم سبق أن كتبت له السيناريو ، وكان تعليقه فى صورة أغنية تشبه الأغانى الشعبية . ولقد نال هذا التصرف اعجاب جمهور المتفرجين من الصغار - وكان الفيلم موجها لهم أساسا - وأحبوه . .

والآن إليكم أربع نقط سلبية لتتوازن مع النقط الإيجابية :

١- تجنب الإحصائيات .

يمكنك حقيقة أن تضمّن التعليق بعض الأرقام ، إذا كانت ضرورية ، أما أن يقرأ المعلق كشفا طويلا من الإحصائيات خلال شريط الصوت فهذا أمر قاتل ، وإذا كان لابد من استخدام الأرقام ، فحاول أن تدمجها مع صور الجداول والرسوم البيانية .



فيلم الرجل ذو البدلة البيضاء

٢- خفف «النسخة التجارية».

غالبا ما يرغب العملاء المتحمسون فى إقحام اسم الشركة أو البضاعة التى يروجون لها، فى كل جملة من جمل التعليق. النتيجة : نفور المتفرجين.

وقد يساعد أحيانا أن توضح لهؤلاء العملاء أن مثل هذا التطعيم بما يصل إلى مستوى الإعلان هو أسرع طريقة لقتل كل الفرص أمام الفيلم لكى يحظى بعرض عام مجانى فى برامج التليفزيون.

٣- لا أحد يحب التزييف .

الغرور والتفخيم والفكر الزائف والمرح المفروض والألاعيب المعادة وقرع الطبول فى الختام وما إلى ذلك. . . كل هذا لن يكسب عميلك من ورائه إلا أقل عدد ممكن من الأصدقاء.

٤- لا تكرر العزف يا سام .

الأكلشيه هو الكلمة أو التعبير الذى استنفذ كل مرات الترحيب به، إنه الكلمة أو التعبير الذى تكرر استخدامه إلى حد الإبتذال وإلى أن فقد أى وقع له . وفى كل مرة تذكر فيها أن شيئا نظيف أو بارد أو حاد كالسكين أو أسود كالليل، فأنت تتحدث إلى نفسك، وليس إلى المتفرجين.

وينطبق نفس المبدأ على كل أشكال التكرار الأخرى . إن الغناء المتكرر لنفس أنشودة المديح لن يقنع أحدا، بل سيتسبب فى نوم المتفرجين وارتفاع شخيرهم . إن ما تحتاج إليه فى الواقع، هو تحايل جديد وزاوية جديدة.

بعد العاصفة

تذكر أنك حتى الآن، مازلت تكتب السيناريو.

وأخيرا انتهيت من كتابته وتمت الموافقة عليه..

هذا وقت راحة لك، بينما يبدأ طاقم التصوير فى الإنشغال بمهامهم. وأخيرا ينتهون هم والمركبون من شق طريقهم فى تنفيذ ملحمتك الضخمة. ويتم الإتصال بك لكى تعود حتى تصقل التعليق قليلا.

ولتستعد مقدما لكى تتلقى أول صدمة. فغالبا ماستجد - أو هذا ما سيبدو لك - أنه قد تم تغيير كل مشهد سبق لك أن كتبته. وبالتالى لم يعد تعليقك الأصلى يتفق لا مع الوقت ولا مع أطوال اللقطات.

وليست هذه قطعا هى أسعد لحظات الكاتب. وليس أمامك خيار إلا أن تبتسم ابتسامة عريضة وتتحمل ما حدث.

وبينما أنت تبتسم وتتحمل، يمكنك أن تمضى الوقت فى مشاهدة الفيلم المرة تلو الأخرى. وسوف يكون الفيلم المذكور فى هذه المرحلة عبارة عن نسخة عمل تم تركيبها - وهى نسخة خاصة من الفيلم تستخدم فى التركيب التمهيدى والمحاولات الأولية، حتى لا يصاب الأصل بأى ضرر. وسوف تكون هذه النسخة مخدوشة ومخربشة ومرقعة، وتنقصها المؤثرات البصرية وشريط الصوت بكل مكوناته.

تجاهل نقص الصوت والمؤثرات البصرية، والخربشة والرقع. كيف يبدو الفيلم كفيلم؟ هل له أى معنى من حيث الصورة؟ هل هناك تقطيع واضح، وبداية ووسط ونهاية متزنة؟ هل الأماكن والمناظر مضاءة جيدا وبشكل واقعى؟ هل يبدو الممثلون آدميين، أم أنهم يتعثرون طوال الوقت فى أقدام بعضهم البعض، ويحملقون فى آلة التصوير؟ هل تسير مشاهد التتابع وفق تدفق الحركة، ومشاهد التجميع وفق تطور الفكرة؟ هل التقطيع ناعم، واللقطات تتفق مع بعضها بأقل قدر من الاهتزاز والإرباك؟ هل هناك لقطات مقتطعة جيدة التخطيط بحيث تغطى أى إرتباك؟

هذه قائمة بأسئلة لا نهاية لها. وقد يكون رد فعلك فى الأفلام الأولى التى تكتب لها السيناريو أن تفكر فى الإنتحار! إن مشاهدة نسخة العمل لتبحث عن الإمكانات الكامنة داخلها لكى تصل إلى نسخة نهائية محترمة، تستلزم مهارة معينة تحتاج إلى تعليم. وإذا ما توفرت لك المثابرة وكانت أعصابك قوية، فسوف تصل إلى الحل.

وما يهم حقيقة هو ما إذا كان الشريط يتضمن فيلما صامتا جيدا. وإذا كان الأمر كذلك فلا تقلق، واستقر فى مكانك استعدادا لمهمة الصقل.

وتتم مهام صَقل التعليق بإحدى طريقتين: يمكنك أن تكتب بالنسبة لأطوال اللقطات،

حسب المقاس، معتمدا على مبدأ أربع كلمات كل قدم (فى حالة مقاس ١٦مم) وكل ٢½ قدم (فى حالة مقاس ٣٥مم) . أو يمكنك أن تقرأ تعليقك أثناء عرض الفيلم.

وأعتقد أن الجمع بين الطريقتين هو الحل الأكثر إرضاء . وعليه يمكنك أن تمرر جزءا طويلا من شريط الفيلم خلال عداد للأقدام لكى تحصل على فكرة عن العدد الأقصى للكلمات التى يمكن أن يستوعبها هذا الجزء . ويمكنك بعد ذلك أن تقرأ مجهوداتك الأولى فى كتابة التعليق أثناء عرض الفيلم، لضبط التوقيت وسلاسة التفاصيل.

وسوف يساعدك كثيرا أن تعتاد على قراءة تعليقك بصوت عال، وحدة تلو الأخرى، وأنت تعمل فيه . فلا شئ يساعد أثر من هذا على اكتشاف الحروف ذات الصفير والكلمات صعبة النطق والتعبيرات التى تلوى اللسان، والكلمات التى تحمل معنيين والجمل الجوفاء، وماإلى ذلك . وحتى فى جلسة التسجيل، قد تضطر لإجراء بعض التغييرات حتى تراعى الصفات الخاصة بنطق المعلق نفسه.

هل هى مهمة مملة؟ قد تكون كذلك، وقد تستغرق أحيانا ليلة بأكملها، ولكن لا توجد طريقة أخرى للتقليم والتشذيب وللإضافة ولإعادة الترتيب حتى تصبح الصورة النهائية سليمة تماما.

وأخيرا انتهت المهمة : ومعها غالبا ماينتهى كل إسهامك فى الفيلم . ولم يعد أمامك إلا أن تنتظر ما يقوم به المعمل، حتى يصل اليوم الذى تجلس فيه أنت وزملاؤك من العاملين والفنيين والفنانين، لكى تشاهدوا معا النسخة الأولى (الزيرو) وهى أول نسخة من الفيلم فى الصيغة الصالحة للعرض العام، كاملة بالصوت والمؤثرات البصرية.

كيف تبدوالنسخة ؟ مثل الحلم طبعا؟ قصيدة من الكمال الخالص؟

إذا كان الأمر كذلك، فأنت أسعد حظا من كثيرين . ولكن غالبا ماتكون النسخة مائلة للإخضرار، وأن يتعارض شريط الموسيقى مع التعليق، وأن تتبادل لقطتان مكان إحداهما الأخرى، وأن يتم تدمير أفضل حيلة قدمتها فى الفيلم، وقد نسى شخص ما أن يضم اسمك إلى قائمة العاملين فى الفيلم.

لا تنزعج كل هذه التفاصيل يمكن تصحيحها . هذا إلى جانب أن الفيلم دائما يبدو لمن عمل فيه أسوأ مما يبدو لسواهم.

والحدث الهام هوأن الفيلم قد انتهى . . إنه فيلمك الأول . ولكن لا تستغرق وقتا طويلا فى تهنئة نفسك . وماتحتاجه بدلا من هذا هو أن تنقب حولك من أجل العقد رقم ٢- سيناريو آخر لتكتبه . وأنت تعد نفسك بأن هذا السيناريو الجديد سيكون أفضل من سابقه.

أما إذا كان إهتمامك موجها إلى الإتجاه الآخر، فقد تنتقل إلى فحص كتابة السيناريو للفيلم الروائى . وهو موضوع الجزء الثانى من هذا الكتاب، ويبدأ بالفصل السابع، وأتعرض فيه لكيف تتم كتابة القصة السينمائية.

القسم الثانى

الأفلام الروائية

٧
القصة السينمائية

القصة عبارة عن سجل لكيف يتعامل شخص وهمي مع الحياة .

(لا ، لا تقل لي إن القصص قد ترتبط بأفراد حقيقيين . إن أي شخص في أية قصة مختلق . وحتى لو كنت أكتب عن الملك شارلمان أو عن الإمبراطورة كاترين العظيمة أو عن ابنتي البالغة من العمر الحادية عشرة ، فأنا لست أحد هؤلاء ، لأنه لا يمكنني أن أحتل أجسامهم وأنفذ داخل جلدهم . ومهما توخيت من دقة في تسجيل حركاتهم وأفعالهم فإن تفسيري لأحلامهم وأفكارهم ودوافعهم ، وعالمهم الداخلي لا بد وأن يبقى من صنعي أنا . وما دامت هذه هي الحال ، فإن هذه الشخصيات تصبح في الواقع وهمية تخيلية وكأنها من ابتكاري) .

وهكذا نجد أن : القصة عبارة عن سجل ل-كيف يتعامل شخص وهمي مع الحياة . إنها تشبع إحدى احتياجاتنا بفضل الطريقة التي تكسو بها عالمنا المشوش بصيغة من الشكل والنظام .

إن **القصة السينمائية** عمل روائي ، مصمم للعرض في شكل فيلم سينمائي .

والقصة السينمائية **ذات الفاعلية والتأثير** هي التي تجذب الجماهير إلى دور العرض ، عندما يتم تنفيذها وتوزيعها . وغالبا ما يمكنها تحقيق هذا النجاح في مواجهة منافسة الأفلام الأخرى التي تعتمد على نجوم أكثر شهرة وعلى ميزانية أكبر وعلى " قيمة إنتاجية " أضخم وعلى حملة ترويج أوسع .

إن القصة **ذات الفاعلية والتأثير** تنجح في هذا لاستخدامها عنصري **الرغبة والخطر** لخلق التوتر لدى المتفرجين . ويعني هذا أنها تهيئهم للحدث ، ثم تريحهم ، وفقا لخطة موضوعة من قبل . إن الناس يقبلون على مشاهدة الأفلام لأنهم يجدون في هذا التوتر ، بين تدفقه وإنحساره مبعثًا على الإثارة والتنبيه والمتعة .

كيف يمكنك أن تتعلم السيطرة على التوتر ؟

الخطوة الأولى هي أن تتعرف على كل ما يسبب الإحساس بالرغبة والخطر .

الرغبة هي إشتياق البشرية كلها للسعادة ، هي الهدف الوحيد الذي نسعى إليه جميعًا . ولكن الأشياء التي ترمز لهذه السعادة تختلف باختلاف الناس أنفسهم . نجد شخصًا يحلم

بالمرأة اللعوب بكل شغف ، نجد شخصا آخر يتوق لكل الرفاهية والكماليات التي يمكن أن توفرها له الثروة . وثالثًا يبحث عن النفوذ والقوة حتى يركع أمامه الآخرون ويتملقوه .

و هناك أيضا من يجد الرغبة ، نعم ، في الإنتحار أو في كراهية الناس أو في تحقيق الفشل .

و **الخطر** هو الشيء الذي يهدد سعادتنا في الحاضر أو في المستقبل ، إلى الحد الذي يجعلنا نحس بشعور غير سار : كالوحدة أو الخسارة أو الغضب أو الشعور بالنقص أو الخوف أو الكراهية أو ما إلى ذلك .

إن العاطفة تسمية أخرى للتوتر الداخلي ، والتوتر الداخلي هو القوة الدافعة التي تحرك كل الأحداث .

و كل ما لا يقدر على إثارة العاطفة لا قيمة له في أى شيء روائي . وكل ما يمكن أن يحيط بالشخصية ويؤثر فيها بعمق وبإزعاج إلى الحد الذي يجعلها تحارب التنين لكى تغير من الموقف المفاجيء ، فإنه سوف يؤثر حتما في سائر المتفرجين . لماذا ؟ لأن الناس لا يهتمون إلا قليلا بالأشياء التي يرون أنها غير ذاتية . إنهم **يريدون** أن يشدهم التوتر وأن يغمرهم الإحساس . إنهم يتوقون لمشاهدة البطل وهو ينتصر ، والشرير وهو يخسر ، والصراع الآدمي ضد الخلافات والمشاكل .

و على هذا فتحريك الرغبة هو دم كل فيلم . والخطر هو نبضات قلبه .

لقد قال الراحل **كينيث ماكجوان**، المنتج السينمائي الفذ والذي كان رئيسًا لقسم الفنون المسرحية بجامعة جنوب كاليفورنيا لفترة طويلة : " إننا نذهب إلى المسرح لكى نقلق ولكى نهتز . وسواء كان ما نراه مأساة أو دراما جادة أو كوميديا ، فإن تمتعنا بها يكتمل إذا ما جعلتنا نقلق ونهتم بنتيجة المشاهد المنفردة والمسرحية ككل " .

و الخطة التى يضعها المؤلف للأحداث بحيث يسيطر على التوتر وإثارة القلق ، هي ما يسمى بـ " الحبكة " .

و الآن ، كيف تحبك قصة سينمائية ؟

إحدى الطرق السهلة هى أن تبدأ بالطريقة المتبعة في هوليوود منذ زمن بعيد ، وهى " من يريد أن يفعل ماذا ، ولماذا لايمكنه ذلك ؟ " وبكلمات أخرى ، تختار شخصية ما تتوق لتحقيق رغبة ما . (أى شخصية أخرى لا تستحق الإهتمام ، تذكّر هذا . وإذا لم تتوفر لهذه الشخصية رغبة ما فلن تكافح ، ولن تكون أمامها فرصة لكى تنهزم) . ثم أوجد ما يعرقل آمال هذه الشخصية في تحقيق رغبتها من قوى معارضة قادرة على التحرك - سواء كان ذلك رجلاً أو مهمة أو عالمًا بأسره يتصدى له .

و لكننا نسبق الخطوات ، إن القصة السينمائية لا تولد كاملة النمو . وإنما هى تنمو من خلال خطوات متتابعة من التطور ، فى سلسلة من خمس مراحل : الفكرة الأساسية والتخطيط الأولى ، والمعالجة ، وتتابع الأحداث ، وسيناريو المشاهد العامة .

وعلى هذا سنتناول الموضوع بنفس الطريقة . في خطوات ومن حالة إلى الحالة التى تليها ، حتى يتم البناء ، من لا شيء إلى شيء ما .

من أين تبدأ ؟

سوف تبدأ بالبحث عن فكرة أساسية .

• البحث عن الفكرة الأساسية

الفكرة الأساسية هى بداية التصور والإدراك التى يعتمد عليها الفيلم الروائى . ويجب أن تفهم هنا أنها ليست مخططا عامًا للقصة نفسها ، ولا حتى توضيحا محددًا للموقف .

حقا إنها شيء غريب للغاية ، يختلط فهمه على جميع الناس .

و لماذا يختلط عليهم الأمر إلى هذا الحد ؟ لأن الفكرة الأساسية ، فى صناعة السينما غالبًا ما تتشابك مع ما أطلق عليه أنا " التقديم " .

و الآن التقديم هو نوع من المخطط العام إلى حد ما - مخطط للبيع ، كما يقال . وإذا حاولت أن توحده مع الفكرة الأساسية ، أو تظاهرت بأن الإثنين هما نفس الشيء ، فإنك سوف تنتهى إلى متاهة لن يفهمها أحد .

و هنا يلزمنا أن نفرق بين الإثنين ، على ألا نهتم بأى صيحات قد يطلقها أحد دليلاً على عدم رضاه .

كما يجب ألا نتضرر من تكرار ما ذكرناه من قبل . إن الفكرة الأساسية هى بداية التصور والإدراك التى يعتمد عليها الفيلم ، إنها الصخرة الصلدة التى سيتفجر منها نبع القصة . أنها ليست مخططا عامًا .

فكر فى الأمر باعتباره سؤال إفتراضى ، يضع الأساس الذى سيبنى فوقه موقف قصتك .

كيف تخرج القصة الأساسية إلى حيز الوجود ؟

١- تعثر على جانب من موضوع يثير إهتمامك .

٢- تكتشف / أو تطور زاوية معينة يمكنك منها أن تنظر إلى ذلك الجانب من الموضوع السابق ذكره .

٣- تصب هذه الفكرة داخل إطار سؤال إفتراضى .

و هكذا ترى أن الفيلم الروائى ، مثله مثل الفيلم التسجيلى ، يحكمه **الموضوع ووجهة النظر** وينحصر الفرق بينهما فى الطريقة التى يركز كل منهما على ذلك .

ففى الفيلم الروائى يتحد هذان العنصران ليكونا سؤالا محوريًا " ماذا يحدث لو . . ؟ " : وهو الفكرة الأساسية التى تنبع منها قصة الفيلم الروائى .

هل تأخذ هذه الأحداث مكانها الصحيح فى الترتيب الواضح ١ - ٢ - ٣ : موضوع

- زاوية - فكرة أساسية ؟

ليس بالضبط . قد تجد نفسك فى أغلب الأحيان لا تملك إلا سيطرة محدودة جداً على كيف ، ومتى ,و ربما هل ، تتخذ هذه الأحداث شكلاً ما .

و يشبه الموقف إلى حد ما موقف فتاة تسير فى الطريق . إنها تبقى مجرد فتاة - حتى ينظر إليها شخص ما ويرى فيها فجأة فرصة سانحة للغواية .

و نجد بالمثل أن البنك هو مجرد بنك ، حتى ينظر إليه شخص ما على أنه مصدر محتمل للسطو ، بدلاً من كونه مقر لإدارة الأعمال . أو أن الدولاب هو مجرد قطعة أثاث ، حتى تبرق فى ذهن أحدهم ، فكرة أنه يمكن أن يصبح مكانًا لإخفاء جثة .

من الواضح أنه ليس فى هذا شيء جديد . إن وجهة نظرك ببساطة هى موقفك الذاتى نحو موضوع معين : إنها الإحتمالات التى تراها فى هذا الموضوع كأساس لموقف درامى . والقاعدة التى تعتمد عليها هذه الإحتمالات هى صفاتك الموروثة وتكييفك للأمور . ولا يوجد شخصان يريان أى موضوع برؤية متماثلة تمامًا .

و الموضوع "الجيد" هو ذلك الذى يثير خيالك حتى تستخلص منه زاوية "جيدة" . وما هى الزاوية "الجيدة" ؟ إنها تلك التى تثير حماسك وتشغل بالك وتجعل مخيلتك تنطلق فى الفضاء محلقة فى جولة تلو الأخرى للإيحاء بالتركيز القصصى .

و إليك أمر آخر مهم أيضا . إن الخدع والتقنيات والآليات والإئتلاف مع اللغة السينمائية ، لها كلها أهمية حيوية بالنسبة لكاتب السيناريو . ولكنها لا يمكن أن تصبح بديلة للتدفق الذى يتولد عن إستثارتك أنت شخصيًا .

ولكن لنعد إلى الفكرة الأساسية كما يجب أن تكون . لنبحث فيلمًا مضى على ظهوره عدة سنوات ، هو " **خمن من سيحضر للعشاء** "فتحت حبكته تكمن فكرة واحدة بسيطة ولكنها مثيرة للغضب : " **ماذا يحدث لو** وقعت فتاة بيضاء من الطبقة العليا فى غرام رجل أسود ؟"

هذا السؤال هو الفكرة الأساسية للقصة . إنها تبدأ فكرة تشد إهتمامك وترتبط بخيالك . وما ستفعله بها ، وكيف ستطورها ، يعتمد كلية على مزاجك الشخصى وعلى موهبتك . قد تقدم عملاً عبقريًا ، وقد تقدم نفاية لا قيمة لها ، أو أى شيء بين هذا وذاك . ولكن بدون فكرة أساسية ليس لديك شيء ، ولا حتى فى مستوى النفاية . إن الفكرة الأساسية تبقى الأساس المتماسك للكاتب . وكل ما عدا ذلك بناء يعلو هذا الأساس ويعتمد عليه .

و لنأخذ مثالا آخر من الخبطة الناجحة الجديدة لمؤسسة ديزنى " **عصابة آبل القصيرة البدينة** " نجد وراءها أيضا فكرة أساسية بسيطة : "**ماذا يحدث لو** وجد مقامر رحال ، فى بداية إستيطان ولايات الغرب ، نفسه مسئولا عن قطيع من الأطفال ؟" ويبدأ فيلم ميل بروكس " **المنتجون** " من فكرة "**ماذا يحدث لو** كان منتجان مسرحيان مضطرين لتقديم عمل فاشل يلزم

أن يحقق خسارة مادية - وينعكس الوضع وتحقق المسرحية نجاحا ساحقا رغما عن أنفهما ؟ "
ويعتمد فيلم "**الرياح والأسد**" على "**ماذا يحدث لو** يخطف رئيس شرطة (شيريف) همجى الطباع إمرأة أمريكية ليثير قضية سياسية ثم يفاجأ بأنها من أقرب أفراد عائلته ؟ "

و لنفرض أننا سنبتكر هنا فكرة أساسية من محض خيالنا نحن .

لنبدأ بموضوع ، أو فى هذه الحالة بشيء ، هو سيارة مصفحة لنقل النقود .

لماذا سيارة مصفحة ؟ لأننى كنت فى الأيام الأخيرة أعد عرضا وتقييماً لرواية التشويق التى بلغت قمة النجاح " **إختطاف الرئيس**" التى كتبها **تشارلس تمبلتون** . لقد إستخدم المؤلف فى روايته سيارة مصفحة إستخداما ممتازا لم يسبق له مثيل . ولقد أدى هذا إلى تركيز إهتمامى على هذا الموضوع . ووجدت نفسى ، رغما عنى ، متقبلاً لتحدى أن أبحث عن وجهة نظر مختلفة عن السيارات المصفحة بحيث لا تقل إثارة عما ورد فى تلك الرواية . ماذا يمكن أن تكون ؟ سرقة ؟ مكان للإختباء ؟ حصن متحرك ؟ لصرف الإنتباه عن شيء آخر ؟ لنستبعد السرقة بطبيعة الحال ، فهذا أمر مألوف . كما أن كرة مكان الإختباء أو الحصن المتحرك لم تلهم خيالى بأى بادرة . أما عن لعبة صرف الإنتباه عن شيء آخر . . .

و لكن إنتظر لنفرض أننا سنستخدم فكرة السرقة ، ولكنها ليست سرقة من أجل السرقة ، بل هى تغطية ، لمجرد صرف الإنتباه عن شيء آخر . مثلا شخص يريد أن يخفى إختلاسًا بتدبير سرقة غير حقيقية . أو يصرف النظر عن السطو على البنك بتدبير هجوم صاخب على سيارة مصفحة . أو يستبدل نقودا معروفة الأرقام سرقها رجال المافيا ، بما تحمله السيارة المصفحة .

لقد وجدنا الفكرة ! إستبدال ! لا داعى للمافيا هنا ، لأنها طريقة قديمة ، وإلى جانب ذلك ، فإن رجال المافيا إذا قاموا بمهمة السطو على سيارة مصفحة فإنهم سيستولون على كل النقود ، ولن يقنعوا بجانب منها .

لا ، اننا نريد إن نصل إلى شيء له جانب إنسانى أكثر من هذا ، ونبتعد عن التصرفات الروتينية المألوفة . ولكننا سنصل إلى هذا بعد وقت قليل . والمهم الآن أننا وجدنا زاويتنا ، زاوية يمكننا بلباقة أن نصغيها فى إطار ذلك السؤال المثير للاهتمام " **ماذا يحدث لو** . . . ؟ " : ماذا يحدث لو أن شخصا سرق سيارة مصفحة لنقل النقود لمجرد أن يستبدل نقودا مسروقة معروفة بتلك التى تحملها السيارة ؟

إن أهم شيء بالنسبة للعمل من فكرة أساسية هو أنها تجبرك على أن تكون مدركا إلى أقصى حد لمفهومك وتصورك لقصتك .

و كما ترى كل قصة لها جوهر فكرة . والمهم هو هل الفكرة قوية أم ضعيفة ؟ وما لم تبدأ من الفكرة فى أبسط وأوضح صورة لها فقد تكتشف بعد فوات الأوان بأن بها عيوبا تؤدى بك إلى الهاوية قبل أن تبدأ كتابة أول سطر على الورق .

أما إذا توفرت لديك فكرة أساسية واضحة حاسمة فإن قصتك ستخلو من العيوب التى قد تحيق بها وتفسدها . ستكون قادرا أثناء الكتابة على تجنب كل ما هو دخيل أو غريب ، وعلى إستبعاد أى غموض ، وعلى زيادة التركيز . إنك تقدم حصيلة موجزة محكمة التدبير تتمتع بأقصى قدر من التأثير والوقع .

إن المنتجين وكتاب القصص يرحبون بهذا النوع من العمل . هناك مكان فى قلوبهم وفى دفاتر شيكاتهم لكل كاتب يمكنه أن يقدم لهم مثل هذه البداية .

كيف يمكنك أن تخلق فكرة أساسية متينة ؟

١- إنك تصيغ ، كما سبق أن وصفنا ، الفكرة الأساسية لقصتك والمفهوم الذى ترتكز عليه فى صيغة سؤال " ماذا يحدث لو . . . ؟"

٢- إنك تفحص هذا السؤال من حيث

أ - الجدة (النضارة) .

ب - الارتباط بحياة الناس .

ج - الإمكانات الدرامية .

د - سهولة التنفيذ عمليًا .

٣- تركز الفكرة وتقويها عند أى نقطة يتضح فيهاأي ضعف .

أعتقد أن بند ١ واضح الآن . ولكن ماذا عن بند ٢ - ١ وهو **الجدة** ؟

ان هدفك فى الفكرة الأساسية هو أن تشد الإنتباه وأن تثير الاهتمام . عندما سمعت لأول مرة شخصا يقول تعبيرا مثل " ناعم كالزجاج " أو " بارد كالثلج "أو " حاد كالسكين " فقد استرعى أذنك لما يقول ، وخلق صورة حية فى ذهنك .

أما اليوم ، فلم تعد هذه التعبيرات نفسها تؤثر فيك . إن كثرة الإستخدام جعلتها تبلى وتكاد لا تدرك أنها قد قيلت على مسمع منك .

ينطبق نفس الشيء على القصص : **الجدة**، والتغييرات المفاجئة الفريدة فى نوعها لها كل الأهمية . إخبر شخصاً بأن قصتك ترتبط بفتى يقابل فتاة ، ستجد أن ذهنه يبتعد عنك ، إلى أن تضيف : " وهذه الفتاة توأم سيامى " . كما نجد أن " فتاة تصبح حاملا " أمر عادى لا يثير الإهتمام على الشاشة . أما إذا كان الأب هو الشيطان نفسه – حسنا ، هل تذكر فيلم " **طفل روز مارى** " ؟

الإرتباط بحياة الناس ؟ يعنى هذا ببساطة تعبيراً آخر على أن قصتك يجب أن يكون لها وقع عاطفى على المتفرجين . ولكى تحقق هذا يجب أن تمسهم قصتك فى ذلك النوع من المشاعر التى سبق أن أحسوها وفهموها ، فى صورة وثيقة الصلة بحياتنا اليوم . وعلى هذا ينحصر نجاح فيلم " **جهد أندروميدا** " فى إستخدامه البارع للتفاصيل الفنية (التكنيكية) لإثارة الخوف الكامن فى كل منا ، من أن الحياة الآدمية قد تنمحى تمامًا فى يوم من الأيام



فيلم طفل روز مارى

بسبب وباء يأتى من الفضاء . إن فيلم "**الأب الروحى**" يستحوذ على مشاعرنا عندما يطلعنا على ما يقلقنا من أعمال رجال المافيا . وفى فيلم "**وادى العرائس**" نحن لا نرى فقط الإثارة الجنسية ، بل نرى أيضا طريقة للحياة تهدد حياتنا نحن ، وهكذا تصبح وثيقة الصلة بنا .

و لكى يكون للفكرة الأساسية **امكانات درامية** فإن هذا يعنى أن يتوفر لها إحتمال أن تدفع الناس إلى داخل الصراع مجسدا وأن يشترك فيه أشخاص آخرون . فإن كانت جذور القصة التى تمتد إلى صراع داخلى لراهب يركع على ركبتيه فى صومعته ، قد تستهوى عددا من المتفرجين ، فإن عددا أكبر بكثير يستهويهم الصراع الذى يتشابك فيه رجل مع رجل آخر (أو مع امرأة) ، فالصراع موجودا حيثما توجد المعارك بطبيعة الحال ، وينطبق هذا على مواقف الغواية أو التلاكم بالأيدى .

و **سهولة التنفيذ عمليًا** أمر له مستويان . المستوى الأول هو الصعوبات التكنيكية التى يتضمنها التنفيذ والتى قد توقف المشروع من بدايته . إن الفكرة الأساسية التى تقول "ماذا يحدث لو أن الدنيا قد وصلت إلى نهايتها وبقى بطلنا وحده وكان عليه أن يعيد تجميع الكرة الأرضية من الذرات ؟ " تسبب تعقيدات لن يهتم بالتعرض لها إلا قلة من المنتجين .

أما المستوى الثانى فهو التكلفة . وإذا كنت تحاول الإرتباط بمنتج لا يعمل إلا بميزانيات ضئيلة جدا وقد لا يتوفر لديه قيمة إيجار قاعة التصوير (البلاتوه) ، فمن الواضح أنه لن يهتم بالسيناريو الذى يعتمد على فكرة أساسية تقول : " ماذا يحدث لو أن نابليون يستيقظ من رقاده بين الموتى ليقود الفرق الفرنسية لكى يغزو أوربا من جديد ؟ "

و عن بند ٣ : هل من السهل أن تركز هذه الفكرة الأساسية وأن تقويها ؟

و الجواب هنا : " أحيانا نعم ، وأحيانا لا " . وبالرغم من أقصى ما تبذله من جهد فإن فكرتك الأساسية قد تبقى مستهلكة وبالية . وتجد نفسك وأنت غير قادر على أن تكسبها أى قدر من الجاذبية بالنسبة لجمهور عريض . أو أن تدرك أن الجمهور لن يحس بأى إرتباط نحوها ، أو أنه يرى ما تقدمه من صراع ضحلاً أو تافهًا . أو أن تضطر للإعتراف بأن المشاكل العلمية والتكاليف تزيد عن الحد الذى يثير إهتمام المنتج .

عندما يحدث هذا ، فالجواب أن تنتقل إلى مشروع آخر أقوى ، بدلا من أن تهدر الوقت والطاقة فى ضرب الحصان الميت لفكرة أصبحت فاسدة .

و لكن يحدث أحيانا أن تسير الأمور فى طريقها السليم أفضل مما تتصور . وسر النجاح هو أن تستخدم المبادىء التى سبق أن توغلنا فيها فى فصل ١ ، عندما ناقشنا كيف تستفيد إلى أقصى حد من قدراتك الإبداعية . توغل داخلها وتلاعب بأجزائها وتحايل عليها ! إحقنها بعناصر جديدة ! واصل الجهد حتى تصل إلى تركيبة ترضى خيالك ! إن قيام شابين بالتنقل خلال الدولة على دراجتين فكرة لا تثير إلا إهتمامًا فاترًا . من منا لم تداعبه هذه الرغبة من قبل ؟ أما إذا جعلنا الشابين من الهيبيز فإننا نضيف أبعادا جديدة من الجدة والارتباط بحياة الناس والصراع . إن فكرة المنتج المسرحى الذى يبحث عن" خبطة " ناجحة فكرة معادلة باليه ، أما المنتج الذى يسعى بكل حماس لكى يحقق الفشل فى عمله فهى فكرة جديدة ومختلفة ومثيرة للضحك .

و هكذا إستمر فى التحليل ، وإستمر فى إعادة الترتيب وإستمر فى الجهد . حتى وإن بدت جهودك الأولى كئيبة وبلا عائد على الإطلاق ، فإن مجرد محاولتك لإعداد فكرة أساسية واضحة محددة لابد وأن يحرك قدراتك ويحثها على التفكير وعلى الكتابة . صدقنى ! إن مثل هذه الأدوات المسنونة المتأهبة للعمل هى الخطوة الأولى فى طريق النجاح فى مهمة كتابة السيناريو .

و ليكن فى ذهنك على أى حال ، أن كل فكرة من أفكارك قد لا تجد أعجابا أو قبولاً لدى الأخرين . قد تكتشف فى أحيان كثيرة أن شخصاً آخر قد سبقك وإستغل نفس الفكرة . وفى أحيان أخرى قد تتسبب إرتباطات سابقة بين المنتج والمخرج والممثلين ، أو بعض المشاكل الفنية أو الإلتزامات المالية ، أو بعض التصرفات غير المناسبة من جانبك ، فى عدم إستغلال فكرتك وعدم حصولها على ما تستحقه من قبول . ستكون سعيد الحظ حقيقة إذا ما نالت إحدى أفكارك " ماذا يحدث لو . . . ؟ " القبول من بين كل خمس أو عشرة أفكار .

و أبعد من هذا ، فإن وميض الإهتمام الذى لمسته عندما قدمت عرضا لفكرتك الأساسية لا يضمن أن هذا الإهتمام سوف يستمر . قد تنقطع الصلة فى المرحلة التالية أو فى المرحلة التى تليها . لا زالت أحس حتى الآن بآثار الجراح التى أصابتنى عندما أعود إلى الماضى وأتذكر . . .

و لكن يكفى هذا الجانب السلبى من هذا الموضوع . ولنفترض الآن أنك قد عثرت على فكرة أساسية مرضية تماما .

السؤال التالى هو : ماذا تفعل بها ؟ وعلى من تعرضها ؟

إذا أردت أن تأخذ بنصيحتى ، فالأفضل ألا تعرضها على أحد . لم لا ؟ لأن الفكرة الأساسية فى حد ذاتها وبحكم طبيعتها ، ضعيفة الوقع لا تصلح بأن تطرق بها الأبواب . وبدلا من أن تتجه بفكرتك بمجرد أن تستقر عليها ، فى جميع الإتجاهات ، عليك أن تعتبرها بذرة ، مجرد بذرة قد يخرج منها نبات وقد لا يخرج . وحيث أنك تعرف فكرتك جيدا ، فأنت الوحيد الذى يمكنه أن يتصور النبات الجميل الذى سوف ينبثق منها .

و من غير المحتمل أن يقدر سواك على تقييم فكرتك بما تستحقه على الوجه الكامل . وبالتالى فمن الأصوب ألا تعرض كنزك على كل من حولك فى هذه المرحلة . الأفضل أن تصبر . تعهد تحفتك بالرعاية واصقلها على إنفراد . إعمل حتى تتطور بها إلى صيغة أكثر نموا ، صيغة أقدر على أن تثير إعجاب الآخرين .

قد تحمل هذه الصيغة عدة تسميات - الملخص ، التخطيط العام ، خط القصة ، تلخيص الموضوع . أما التسمية التى أفضلها أنا ، والتى سوف نستخدمها هنا ، فهى طريقة التقديم .

إعداد طريقة التقديم

طريقة التقديم أو طرح الموضوع هى وسيلة لبيع الفكرة الأساسية . والهدف منها أن تعلن عن فكرتك الأساسية وأن تحدد التخطيط الرئيسى لقصتك - وأن تفعل ذلك بالطريقة التى تشد إهتمام المنتج .

ما الذى يقنع أى منتج بالموافقة على فكرة ما ؟

أولا : الإعتقاد بأن الفكرة الأساسية نفسها تتمتع بجاذبية شديدة للجمهور .

ثانيا : توضيح الاحتمالات الدرامية الكامنة فى الفكرة الأساسية .

كيف يمكنك أن تقدم مثل هذا التوضيح ؟ لكل كاتب طريقته الخاصة ، وكل طريقة من هذه الطرق صحيحة ما دامت تؤدى الغرض المطلوب .

و لسوف تصل تدريجيا إلى تكوين مفهومك الشخصى فى هذا الصدد . إلا أنه من المفيد فى الوقت نفسه أن يتوفر لديك نوع من الحكم المبنى على التجربة العملية لكى تعتمد عليه ، حتى يتبلور مفهومك وادراكك لهذه الأمور .

هل تتذكر ما سبق أن ذكرناه عن الرغبة والخطر فى الجزء الخاص بالقصة السينمائية ؟ عن ضرورة أن نبنى إنطلاقا حول شخص ما يريد الحصول على شىء ما بشدة ولكن فرص حصوله عليه محفوفة بالمشاكل والمخاطر ؟

حسنا ، هناك أماكن أسوأ من هذه يمكنك أن تبدأ منها ، عندما تنوى أن تضع خطة لمشروعك .

كما أن هذا قد يصحح بعض الأشياء إذا كنت تخطط لعملك الضخم بالأسلوب التقليدى من عهد أرسطو الذى يعتمد على البداية والوسط والنهاية .

و على كل ، فإنك ستتخلص من بعض المشاكل إذا ما بدأت مما أسميه أنا **خط البداية** . قد يعبر البعض من عدم إرتياحه لهذا ، كما أنه ليس بال-تأكيد الوسيلة الوحيدة لبناء القصة ، إلا أنه يقدم للمبتدىء طريقة بسيطة وعملية لكى ينطلق منها .

و خط البداية هو نوع من كشوف الفحص المصممة بحيث تركز عناصر القصة فى صيغة تسمح بتقييم إمكانيتها الدرامية . وهو يقتصر فى هذا المجال على خمسة عناصر :

١- شخصية ما

و المقصود هو الشخصية الرئيسية فى قصتك .

و فى الواقع ليست الشخصية مجرد شخص ما ، فإنه - هو أو هى - وجهة نظر . أنه فرد له موقف قوى حاسم من موضوعك ، إنه شخص يمكنك أن تقحمه فى " ماذا يحدث لو . . ؟ " فى فكرتك الأساسية بكل ثقة من أنه سيتخذ تصرفاً معيناً .

٢- مأزق

المأزق هو الحالة التى ترتبط بالفكرة الأساسية بحيث تكون مقلقة للراحة بالقدر الذى يثير العاطفة - أى التوتر - داخل الشخصية ، وبأمل أن يثير العاطفة ويخلق التوتر داخل المتفرجين أيضا . المهم هو الإنفعال بما يحدث ، كما سبق أن لاحظنا فى فصل ٣ .

٣- هدف

الهدف هو الغاية التى ستحارب الشخصية من أجل الحصول عليها . . وضع جديد للأمور ، مختلف وأكثر سعادة مما يكشف عنه المأزق ، وهو ما تأمل أن تحققه الشخصية الرئيسية وأن تحصل عليه .

٤- خصم

الخصم هو الشخص أو الشىء الذى ستحاربه الشخصية ، وهو ، مثل الشخصية ، وجهة نظر . ولكنها وجهة نظر تتباين وتختلف مع وجهة نظر الشخصية لكى نضمن الصراع داخل اطار الموقف الذى تثيره الفكرة الأساسية .

٥- كارثة

الكارثة ، كما استخدم هذا اللفظ هنا ، هى القدر الرهيب المحتمل الذى أواجه به الشخصية عند الذروة كعقاب له فى حالة فشله . كما تحدد الكارثة نقطة التركيز القصوى لما يحدث من توتر لدى المتفرجين .

هذه هى مكونات خط البداية . ومن الواضح أنها قد صممت لتوفر لنا خطوطا عامة

عريضة ليس إلا . ولكن لا تقلق فيما يختص بالفجوات ، فسوف نتعرض لها فيما بعد .
والخطوة التالية الآن : لنجمع هذه المكونات الخمسة فى جملتين ، الأولى تعبير والثانية سؤال .

الجملة الأولى تعبير عن موقف القصة من حيث الشخصية والمأزق والهدف .

الجملة الثانية سؤال عن القصة " هل ستنجح الشخصية أم لا ؟ " يعتمد على مكونات الجملة الأولى مضافا إليها الخصم والكارثة ، وجميعها مصممة بحيث يظل المتفرجون فى قمة الإثارة .

و تسير هاتان الجملتان جنبا إلى جنب فى طريقها الطويل تجاه المحافظة على سلامة بناء السيناريو الذى تكتبه من ناحية ، وعلى إستحواذه باحكام على المتفرجين من ناحية أخرى ، لأن الشكل الذى توفره هاتان الجملتان له فاعليته .

دعنا نأخذ الفكرة الأساسية التى كوناها من قبل . . . ولنطورها كحالة للفحص والمناقشة .

هل تذكر تلك الفكرة الأساسية ؟ **ماذا يحدث لو** أن شخصا سرق سيارة مصفحة لمجرد أن يستبدل نقودا مسروقة معروفة الأرقام بتلك التى تحملها السيارة ؟ " أين نبدأ لكى نحول هذه الفكرة إلى خط بداية ؟

حسنا لماذا لا نبدأ بـ " الشخص " ؟ فلنعطه إعتباطا إسم إيرل باريش . والسن ٣٠ حتى يجذب إهتمام الشباب من المتفرجين . وبما أن سرقة سيارة مصفحة عمل شاق ويحتاج إلى مهارة خاصة ومعرفة بإستخدام الأسلحة ، فلنجعل إيرل من محاربى فيتنام القدامى . وعلى كل حال ، إذا لم يصلح أى جزء من هذا فيمكننا تغييره فيما بعد .

و السؤال التالى هو : لماذا قرر إيرل أن يمارس مهنة السرقة المسلحة ؟ هل هو تواق إلى الإنتقام ، أم متعطش إلى النقود ، أم مجرم مضطرب العقل ، أم ماذا ؟ .

و لسبب أو لآخر لم أرض عن أى من هذه الزوايا . فبالرغم من أننى لم ألتق بعد بإيرل إلا أننى أجد نفسى ميالا إليه . وأشك فى أنه مجرد قاطع طريق عادى .

إذا ما الذى يدفع بمن هو ليس قاطع طريق إلى السرقة ؟ الواجب ؟ الإبتزاز ؟ حب الغير ؟

يبدو لى الواجب فى هذه الظروف وكأننا نقترب من صفات جيمس بوند ! الإبتزاز ؟ ربما . حب الغير ؟ لا أدرى .

و عندما أطلت التفكير فى هذا الجانب قفزت إلى ذهنى الكلمة المناسبة . إنها " **الوفاء** " ، وهى ميزة تثير الإعجاب فى حد ذاتها ، ولكن كم من الجرائم على إختلاف أنواعها قد ارتكبت بإسمها .

هل نجرب هذا الدافع ؟ لمن يحمل إيرل صفة الوفاء ؟ قريب ؟ صديق ؟ حبيبة ؟ زميل فى الخدمة ؟

لا ، كل هذه أشياء روتينية ويمكن التنبؤ بها مقدماً . فلنصل إلى ما هو أبعد من هذا . . . فلنحاول أن نبحث عن شخص يعطى حبكتنا المقبلة تغييراً مفاجئاً منطقياً ولكنه غير متوقع .

كأن يكون أحد المدرسين فى مدرسة إيرل عندما كان صغيرا ، مثلا .

و هكذا وصلنا إلى ما نريد . . نأمل هذا : إحدى المدرسات فى مدرسة إيرل ، عندما كان صغيرا ، تقع فى مشكلة . وكلمسة إضافية ، قد لا تكون مدركة للمشكلة على الإطلاق . وبكل براءة تجد نفسها فى موقف وفى حيازتها حقيبة ملابس ملأى بنقود مسروقة معروفة الأرقام . والطريقة الوحيدة لإخراجها من هذا المأزق هو تبديل هذه النقود المعروفة بأخرى مجهولة . وهذا يؤدى إلى أمر آخر ، ويجد نفسه وقد تعهد بإجراء مهمة التبديل عن طريق سرقة العربة المصفحة .

عظيم ! ولكن هذا هو مجرد الوحدة الأولى فى خط البداية ، وهو التعبير عن موقف القصة . والآن ماذا عن السؤال الحيوى الثانى والذى سيسبب الإثارة والتشويق ؟

أولا نحن فى حاجة إلى **خصم** لكى يصارعه إيرل . كما لا ننسى أننا فى حاجة إلى **كارثة** مفاجئة ومدمرة نبنى حولها ذروة القصة .

و علينا الآن أن نكتفى بالطريق السهل فيما يتعلق بالخصم . سوف نحتفظ بتحديده سراً بحيث لا يعرفه إيرل .

أما عن الكارثة فهناك مبدأ قديم مبنى على التجربة ينادى بأن نجعل منها أكبر حدث مروع ممكن أن يحدث .

ماذا يمكن أن تكون الكارثة فى موقف إيرل ؟

أحد الإحتمالات : يسرق إيرل السيارة ليحصل على النقود السليمة النظيفة ، ثم لا يكتفى الشرير بأن يسرقها منه ثانية ، بل يجعل الأمور حول إيرل تبدو وكأنه هو الذى سرقها أول مرة !

و إليكم كيف تبدو هذه النقط إذا وضعناها داخل إطار خط البداية :

مأزق : وفاء يجعله غير قادر على أن يتخلى عن مدرّسة سابقة .

شخصية : إيرل باريش ، ٣٠ سنة ، محارب قديم فى فيتنام غير مقيد بشىء .

هدف : يعد لسرقة سيارة مصفحة حتى يستبدل نقودا مسروقة معروفة بأخرى سليمة نظيفة لكى ينقذ سمعة المدرسة .

... التعبير عن الموقف

خصم : ولكن هل يمكنه أن ينجح عندما يتمكن مجهول من سرقة النقود السليمة .

كارثة : ويجعل إيرل يبدو كأنه السارق الأصلى ؟

... سؤال القصة

أرجو أن تلاحظ أن خط البداية يقدم عناصر أساسية فى القصة فقط . إنها هيكلية بالكاد ، لاتدعى الكشف عن الفيلم بأكمله . أنها تشبه الفكرة الأساسية من حيث كونها

مجرد الأدوات التى يعمل بها الكاتب، أكثر منها شيء يمكن أن تنقله إلى الآخرين . وتنحصر قيمتها العظمى فى أنها تجبرك على أن تفكر فى الأساسيات . ولكن بما أن خط البداية يضع خطة للأحداث قابلة للحركة ويحدد بعض العناصر التى يجب أن تبحث عنها وتفكر فيها فقد يخرجك من محور إتزانك . تعلّم أن تستفيد منه وأن تستغله .

و من الواضح أن هذا الأمر يحتاج إلى تدريب . إذهب وشاهد ثلاثة أو أربعة أو خمسة أفلام روائية، من أفلام الترفة والتسلية . ثم اكتب جملتين كخط بداية لكل منها، كما أوضحنا من قبل .

و بمجرد أن تبدأ فى اكتساب هذه المقدرة، إتجه لتخطيط قصص سينمائية من تأليفك . وحتى تكتسب السهولة واليسر إبتكر واحدة فقط كل ليلة قبل أن تتجه إلى النوم . لن تصدق كم ستتحسن مقدرتك خلال شهر واحد إلى جهد كبير . . إنه مجرد جملتين كل ليلة . . مجرد نوع من الإعداد الذى تحتاجه لخطواتك التالية، وهى تخطيط بداية ووسط ونهاية .

بداية، وسط، نهاية

اكتب قصة تعتمد على أحد خطوط البداية التى ابتكرتها بأى طريقة مع ذوقك ومزاجك . ثم قسمها إلى بداية ووسط ونهاية . طور كل منها إلى فقرة أو فقرتين لا أكثر . تذكر أن المقصود هو تحديد الخطوط العامة فقط .

البداية : توضح الشخصية داخل إطار المأزق، وتحدد هدفه، وتنتقل بالقصة إلى حيث تلتزم الشخصية بأن تكافح إلى النهاية القاسية لكى تحقق رغبتها .

و **الوسط** يكشف عن الخطوات المختلفة لصراع الشخصية لتتغلب على المخاطر التى تهددها . وإذا أردت أن يبقى المتفرجون فى مقاعدهم خلال هذه المرحلة، فمن الأفضل أن تملؤها بأفكار جديدة نضرة وتغييرات مفاجئة مثيرة ومشاعر غزيرة .

و **النهاية** تعرض الشخصية وهى تفوز أو تخسر فى معركتها . تذكر فى هذا الصدد، أن القصة لا تنتهى حقيقة إلا عندما يصل الصراع بين **الرغبة والخطر** إلى نوع من الانتصار القاطع للرغبة على الخطر، أو بالعكس .

وإذا ما طبقنا هذا التقسيم على قصتنا الخاصة بسرقة السيارة فقد ننتهي إلى ما يشبه الآتي :

البداية : ماذا يحدث لو أن شخصا سرق سيارة مصفحة لمجرد أن يستبدل نقودا مسروقة معروفة الأرقام بتلك التى تحملها السيارة ؟هذا هو الموقف الذى نواجهه فى هذه القصة المختلفة لهذا التحايل .

المكان الذى تدور فيه الأحداث هو شيكاغو - المناطق البالية المجاورة لأعلى المدينة عبر كينمور وويلسون وآرجايل . . . الشخص الرئيسى هنا إيرل باريش محارب قديم فى

فيتنام عمره ٣٠ سنة، غير مرتبط بأى عمل ولكن يبدو أنه فى طريقه لأن يتسلم عملا من أعمال المرتزقة لتدريب قوات فى أمريكا اللاتينية . يعرف الآن أن صندوق إيداع الخزينة الخاصة بمدرّسة تحتضر - كان لها فضل فى تنشئته عندما كان صبيا فى غرب فرجينيا - يحتوى على ٦٠٠٠٠ دولارا تحمل أرقاما معروفة، لأنها مسروقة من أحد البنوك . وإذا اكتشفت السلطات هذه الحقيقة فلن يكتفى الأمر بتحطيم هذه المدرسة، بل سيضع حدا لحلمها بتنظيم برنامج خاص لمساعدة الصبية المتخلفين عقليا فى الولاية التى تنتمى إليها .
و لا تعرف هذه المدرّسة فى الوقت الحاضر أى شىء عن هذا . ولا يخطر على بال أحد أنها ترتبط بمثل هذا العمل الإجرامى . ولا مخرج من هذا إلا بتبديل النقود المسروقة بأخرى سليمة . ولهذا الغرض يوافق إيرل، بالرغم من أنه كان يعمل مساعدا لرئيس الشرطة (الشيريف) من قبل، على أن يخطط لسرقة سيارة مصفحة لنقل النقود .

الوسط : يجمع إيرل حوله مجموعة غريبة ممن كانوا تلاميذ هذه المدرسة لمساعدته، ويضع خطة الإستيلاء على السيارة المصفحة ويقود تنفيذها . . .

بأن يوقف السيارة بعد أن يطلى كل نوافذها بمعدات رشاشة ويجبر طاقمها على فتح الأبواب عندما يضخ غازا مسيلا للدموع فى جهاز التهوية . . . إلخ وتزداد صعوبة تنفيذ المهمة نتيجة لاختلاف مساعديه فى صفاتهم ودوافعهم .

النهاية : نصل إلى اللحظة التى يلزم فيها وضع النقود السليمة فى صندوق إيداع خزينة المدرسة . وهنا فقط يكتشف إيرل أن النقود قد إختفت، وإن الشخص الوحيد الذى يمكن أن تدور حوله الشبهات قد مات . وحقيقة موت المتهم الوحيد تعنى براءة كل من إشترك فى الهجوم على السيارة . وتنحصر المسؤلية فى موظف صغير بالبنك كان يمكنه بحكم عمله أن يفتح صندوق الإيداع .

و عندما يذهب إيرل لمواجهة موظف البنك يقع فى المصيدة، فيقتل الموظف ويسترد النقود ولكنه لا يتمكن من أن يعيدها إلى صندوق الإيداع الخاص بالمدرسة . ويقتفى رجال الشرطة أثر إيرل الذى لا يجد مفرا من محاولة الهرب . إلا أن صديقته التى تعمل أخصائية اجتماعية ،و كانت هى أول من إكتشف حقيقة النقود المسروقة ذات الأرقام المعروفة داخل صندوق إيداع المدرسة ثم تعرفت على خطة سرقة السيارة كما دبرها إيرل، تقترح أن تهرب معه . ويرفض إيرل، وليس أمامه إلا أن يقبل مهمة المرتزقة . أما المهمة الموكلة إلى الصديقة فهى تقوم بتسليم حقيبة الملابس الملأى بالنقود إلى بنك فى بلدة صغيرة فى غرب فرجينيا . وسوف يشرف مدير البنك وهو صديق لإيرل، على استغلال هذه النقود فى تنفيذ خطة المدرّسة .

و يغادر إيرل البلاد . وتراقبه صديقته وهو يبتعد . . وتسير فى طريقها حاملة

معهها حقيبة الملابس . . ثم تتوقف لتحيى بائعا مكسيكيا وتقول : " مساء الخير يا رامون . اخبرنى يا صديقى ، كم من الوقت يلزمنى لكى أتعلم اللغة الأسبانية ؟ " .

لاحظ من فضلك أن قصتنا آخذة فى النمو ونحن نسير فى طريقنا . وكما إتسعت الفكرة الأساسية لتصبح خط البداية ، فإن خط البداية بدوره قد اتسع ليصبح قصة أكثر تماسكا .

و هذا هو ما يجب أن يكون . وإذا كان هناك مبدأ واحد يسرى على كل شكل من أشكال الكتابة ، وبخاصة كتابة السيناريو للسينما ، فهو هذا المفهوم للتطوير المستمر والبناء من بذرة الفكرة إلى الشكل النهائى خطوة تلو أخرى .

و هكذا نرى أن إيرل يكتسب كيانه تدريجيا فى كل دقيقة ، ويبتعد عن كونه مجرد إسم ، ويزداد إقترابا من كونه شخص ، له ماض ومستقبل ، وله حاضر أيضا . وتستجد عناصر جديدة : أشخاص متعددو الألوان ، ومناظر أخاذة وأماكن تصوير غير عادية ، ومادة فريدة توحى بالجو العام . كل هذا بدأ فى الظهور . لاحظ أيضا إندماج خلفية مدينة شيكاغو ، وتجميع عدد من أهل الأقاليم ممن كانوا تلاميذ معا لكى يشتركوا فى حيلة تنتمى إلى المدينة ، وإيقاف السيارة المصفحة بدهان نوافذها بالرشاشات . . . إلى آخره .

هذه الأجزاء ما زالت فى شكلها البدائى بطبيعة الحال ، وقد بدأت لتوها فى النمو . وهذا أمر مقبول . إننا فى حاجة إلى وقت لكى نبنى سيناريو سينمائياً متماسكاً .

و يبقى أخيرا إختيار عنوان للعمل . إجعله مثيرا كأكثر ما يمكنك . وحتى إذا كان العنوان رديئا فهو أفضل من لا عنوان على الإ طلاق . إنه يقدم للناس نوعا من البطاقة التى يمكنهم أن ينسبوا مجهودك إليها .

ماذا يمكننا أن نسمى قصة بطولة إيرل باريش ؟ يمكننا بصفة مبدئية ، ومع الإعتذار لكل من لهم صلة بالفيلم الضخم الملىء بالإثارة" **الإستحواذ على بيلهام ١٢٣** " ، أن نطلق عليها عنوان " الاستيلاء على سيارة نقل النقود ٤٥٦" .

ماذا عن شكل الصياغة

سترى من النموذج التالى ، أن هناك بعض القواعد لكيف تعد طريقة التقديم . إن ما يهم أساسا هو المضمون الأخاذ والصياغة الدرامية المفعمة بالحماس . وتأكد من أن تضمنها – مهما كان شكل الصياغة أو نظامها – الفكرة الأساسية ، وعناصر خط البداية ، والبداية – الوسط – النهاية ، والعوامل الإضافية ، والعنوان ، وأغلب الظن أنك لن تخطىء كثيرا .

التخطيط الأولى لفيلم

" الإستيلاء على سيارة نقل النقود ٤٥٦ "

(عنوان مؤقت)

إيرل باريش رجل بارد وقوى وقاس بحيث يمكنه أن يسرق سيارة مصفحة لنقل النقود ، ولكنه رجل ذو مبادىء ، ولأنه صاحب مبادىء - وبخاصة الإحساس بالوفاء - فهو يوافق على أن ينفذ مهمة السرقة .

و تدور الأحداث فى شيكاغو ، فى المناطق البالية منها عبر كينمور وويلسون وآرجايل . وإيرل الذى يبلغ من العمر ثلاثين سنة ، وهو شخصيتنا الرئيسية ، هو النتاج الخطر لمنطقة المناجم فى غرب فرجينيا ، وهو الآن بلا عمل وغير مرتبط بأى شىء مثل آلاف من المحاربين القدامى فى فيتنام .

و شيكاغو هى آخر فرصة أمامه قبل أن ينضم للمرتزقة الذين يقومون بتدريب القوات فى أمريكا الاتينية .

و قد نلتقى بإيرل لأول مرة وهو يتسكع فى إحدى طرقات شيكاغو المقبضة .

ثم تأتى سيارة مصفحة لنقل النقود لتتوقف أمامه وتعترض سيره . وينزل منها حراس ويتخذون مواقعهم حولها أثناء نقل شحنة النقود إليها أو منها . وينظر إيرل بضيق إلى السيارة المصفحة ، ونتابع نظرته ونقترب (زوم) حتى تمتلىء الشاشة بلقطة قريبة لرقم السيارة ٤٥٦ ، ثم نقطع إلى الوراء بينما تظهر عناوين الفيلم .

و إيرل لديه مشكلة . فمن أهم الناس فى حياته مدرسة ساعدت على تقويمه عندما كان صبيا فى غرب فرجينيا . والآن هذه المدرسة ترقد فى إنتظار الموت هنا فى شيكاغو . ومدخراتها طوال حياتها وتبلغ ٦٠٠٠٠ دولارا ، والتى تريد أن توجهها لمساعدة الصبية المتخلفين عقليا فى الولاية التى تنتمى إليها ، موجودة فى خزينة إيداع فى أحد بنوك الحى . والمشكلة الوحيدة أن باحثة إجتماعية قد اكتشفت أن المبلغ المدخر المذكور قد تم استبداله بأوراق نقدية أرقامها مسلسلة معروفة مسروقة من أحد البنوك . ولو عرفت السلطات الأمر لضاعت أحلام المدرسة وتحطم قلبها وتلطخت سمعتها الحسنة . والطريقة الوحيدة لإنقاذ الموقف ، كما ترى الباحثة ، هو استبدال النقود المسروقة بأخرى سليمة . ولتنفيذ هذا تطلب من إيرل أن يقود عملية سرقة السيارة المصفحة الخاصة بنقل النقود .

و يبدو أن الوفاء للمدرّسة دافعاً نبيلاً فى نظر إيرل . فيوافق ويجمع حوله تشكيلة غريبة من التلاميذ السابقين لنفس المدرّسة والموجودين حاليا فى شيكاغو .

و يصبح تخطيط السرقة وتنفيذها أكثر صعوبة لإختلاف شخصيات المشتركين فيها وإختلاف الدافع وراء هذا الاشتراك . ولكن ايرل ينجح أخيرا فى إتمام الإستيلاء على

السيارة المصفحة برش الدهان على نوافذها مما اضطرها للتوقف عن الحركة، ثم ضخ الغاز المسيل للدموع من خلال فتحات التهوية لإجبار طاقم الحراس على فتح الأبواب.

و عندما يحين وقت وضع النقود السليمة فى خزينة إيداع المدرسة، يكتشف إيرل أن نقودُ السيارة المصفحة قد اختفت، وأن المشتبه به الوحيد قد مات. إلا أن حقيقة موت المشتبه فيه، والتى تبرىء ساحة كل المشتركين فى عملية الإستيلاء على السيارة المصفحة.. تلقى الجريمة على عاتق موظف صغير فى البنك كان فى إمكانه فتح خزينة المدرسة. و عندما يواجه إيرل هذا الموظف يقع هو فى المصيدة. ويتمكن إيرل من أن يقتل موظف البنك ويسترد النقود، ولكن لا يمكنه أن يضعها فى خزينة المدرسة ويتعقبه رجال البوليس، وليس أمامه إلا الهروب. ويقوم أولا بنقل النقود إلى الباحثة الإجتماعية التى تخبره بأن الأمر لا يهم الآن، لأن المدرسة قد ماتت أثناء تلك الفترة. أما بالنسبة لهروب إيرل فهى تريد أن تهرب معه.

و يرفض أيرل، فهو يقوم بمهمة المرتزقة، وتصبح مهمة الفتاة أن تقوم بتسليم حقيبة النقود إلى بنك فى غرب فرجينيا، حيث سيعمل مدير البنك، وهو صديق لإيرل، على توجيه النقود لتحقيق خطة المدرسة.

و يبتعد إيرل، وتراقبه الفتاة وهو يبتعد.. ثم تتجه إلى أسفل الطريق حاملة الحقيبة معها.. و تتوقف لتحيي بائعاً مكسيكيا (أومن بورتوريكو) وتقول: " مساء الخير يا رامون. أخبرنى يا صديقى، كم من الوقت يلزم فتاة مثلى كى تتعلم اللغة الاسبانية؟ "

النهاية

سؤال أخير: ماذا عن سريان مفعول النموذج الذى خططته لك توا؟

دعك من الأوهام. لن يوافق عليه **جان لوك جودارد**، ولا حتى **جوناس ميكاس**.

إلا أن التناول سارى المفعول، وأغلب الأفلام الروائية الناجحة تصلح فى هذا القالب، وهو نموذج للحياة.. أى نموذج للناس ومشاكلهم. ويمكنك أن تلمس هذا بنفسك فى حديثك. فإذا قلت " إتجهت مسز ماى إلى الكنيسة فى الساعة العاشرة والربع صباح اليوم "، فلن يثير هذا إهتمام أى شخص أما إذا قلت " إتجهت مسز ماى إلى الكنيسة فى الساعة العاشرة والربع صباح اليوم، ولم يرها أحد منذ ذلك الوقت "، فسوف تشد إنتباه من حولك فورا.

و يتوقف الأمر على طريقة تقديمك. وهدفها ببساطة أن تصب مادتك الخام التى اخترت أن تستخدمها فى صيغة تثير الإهتمام، وتتضمن شخصية رئيسية تتحرك فى إتجاه معين. وبما أن الطبيعة الإنسانية تميل إلى أن يكون للحياة ما يشبه المعنى والنظام. فعليك

أن تراعى أن تقدم نهاية تحدد النصر ، أو الهزيمة ، للشخصية على ما بذلته من جهود .

و لاحظ أيضا كيف يترك لك هذا التناول كامل حريتك . وإن كنت أنا قد طورت هنا " سيارة نقل النقود ٤٥٦" كميلودراما مباشرة ، ففى الإمكان تماما صياغتها ككوميديا درامية على غرار نظام "**عسكر وحرامية** " ، أو كتراجيدى من نوع " **غابة الأسفلت** " ، أو كأى شيء آخر قد تختاره .

و نكتفى بهذا القدر عن القصة السينمائية . ولنلق الآن نظرة فاحصة على أكثر مكوناتها حيوية : ألا وهى الشخصية .

٨
الشخصية فى السينما

زارنى ثلاثة ضيوف الليلة الماضية : أحدهم رجل نحيل فى منتصف السبعينات من عمره يبدو عليه الضعف والهزال . والثانية أرملة مثيرة جنسيا وإن كانت تقرب من سن الستين ، والثالثة إمرأة إنجليزية بمعنى الكلمة عمرها ٣٢ سنة .

وكان الحديث الرئيسى للضيوف طوال الأمسية عن الزواج الوشيك الحدوث للأرملة المثيرة من رجل يكبرها سنا يعيش بعيدا عنها ببضعة ولايات . وكان تناول الأرملة المثيرة للموضوع كله حماس من صميم قلبها . وقد عبرت عن رأيها بالتعبير المألوف : "المرأة فى حاجة إلى رجل" .

و علق الرجل الضيف بقسوة قائلا " أنت أدرى . على العموم فى سنك هذا ، لك الحق . أنت فى حاجة لأن تستقرى فى زواج آخر" .

و اعترضت المرأة الإنجليزية : " لا ، لا ! إنها تبحث فقط عن المشاكل . رجل أكبر سنا - سيكون دائم الشكوى والتذمر" .

و ردت الأرملة المثيرة بسرعة على هذا قائلة : " دعونى أهتم بهذا الجانب . فأنا قادرة تماما على الإقناع فى الظلام" .

و عبر الرجل الضيف عن غضبه قائلا : " لايمكنك أن تعتمدى على هذا ، كما تعتقدين . خاصة إذا كان هذا الشخص يكبرك فعلا بعشر سنوات" .

و قالت المرأة الإنجليزية بلا مبالاة : " عجوز أو شاب ، ما الفرق ؟ لقد قمت بدور المرضة لزوج لمدة سبع سنوات . أنا لا أريد أن أتخذ زوجا آخر" .

ثم أكملت بعد نظرة جانبية : " ومع ذلك فأنا أتساءل . كيف سيتصرف هذا الشخص عندما يكتشف علاقاتك الأخرى ؟" .

و ردت الأرملة المثيرة وهى ترتعش : " لا تتحدثى عن هذا لو سمحت . لا أعرف ماذا سأفعل !" .

قدمت هذا الجزء لأنه يتضمن درسا ممتازا فى أسس بناء الشخصيات فى السينما .

و عليه فالصفات الظاهرية لكل شخصية يمكن ضغطها إلى ثلاثة عناصر : الجنس والعمر والإنطباع السائد : رجل ، منتصف السبعينات ، ضعيف وهزيل . . أرملة مسيرة

جنسيا تقترب من الستين . . إمرأة إنجليزية بمعنى الكلمة ، ٣٢ سنة .

هل تلاحظ كم هو أمر بسيط أن توضح الصورة ؟ وكم هى مؤثرة وفعالة ؟ سوف يرتاح إليك الممثلون وموزعو الأدوار من أجل هذا ، وسوف يحبونك .

الجوانب الداخلية للشخصية ؟ يمكن تناولها عن طريق ثلاثة عناصر ، وهى : وجهة النظر والموقف العام والإهتمامات .

ووجهة النظر كما تذكر ، هى الرأى الذاتى للشخصية فيما يتعلق بموضوع معين . ولنفحص الأرملة المثيرة جنسيا . إنها تنظر إلى الزواج بحماس وقوة فيما يختص بعلاقة الرجل بالمرأة . وقد وافق الضيف الرجل على هذه الفكرة . ولكن مع التركيز على زاوية الأمان . أما المرأة الإنجليزية فعلى العكس ، لم توافق . . إنها فى لمحة سريعة ترى إحتمالات وقوع كارثة .

و ردود الأفعال لهذا الموقف المحدد هى انعكاس **للمواقف العامة** التى يتخذها كل من هذا الثلاثى ، و كيف يتعامل مع الحياة بصفة عامة .

و على هذا ، فالمرأة المثيرة إمرأة تعتقد أن الفراش هو الحل لكل المشاكل . ومع تقدم العمر ، فإن ما يشغل بال الضيف الرجل هو كبر السن والخوف من عدم الملاءمة وعدم الأمان . أما المرأة الإنجليزية بمعنى الكلمة فهى ترى أن أى علاقة حميمة أو تورط لا مفر من أن تكون محفوفة بالمخاطر .

أما **الإهتمامات** فقد شغلت الصورة بدورها أيضا ، وأصبحت واضحة تماما مع استمرار الأمسية . لقد تدربت المرأة المثيرة على تصميم الديكور الداخلى . و كانت تتخيل ما سوف تفعله بمسكنها الجديد . أما المرأة الإنجليزية فكانت تحترف مهنة النحت ، وإن كانت تكره هذه المهنة لأنها تنتمى إلى الطبقة المتوسطة . وأما الضيف الرجل ، وكان محاسبا فى إحدى شركات البترول قبل إحالته إلى المعاش ، فكان يجد فى كل هذا الحديث عن الحرف والفنون تسلية ساخرة ، بالمقارنة بدنيا الأعمال التى كان يتحرك خلالها .

و من جانبى ككاتب ، وجدت نفسى أفكر فى كل ضيف من ضيوفى ، ومدى صلاحيته كبطل أو بطلة لفيلم سينمائى . وأعتمدت فى هذا على القياس بمستويين محددين أستخدمهما بحكم العادة : الهدف ، وما أسميه بالذروة المحتملة . .

و فيما يتعلق **بالهدف** جاءت الأرملة المثيرة جنسيا فى المقدمة . إنها تريد أن تتزوج ، وتنوى ألا تدع شيئا يعوقها عن تنفيذ هذا .

أما الضيف الرجل والمرأة الإنجليزية بمعنى الكلمة ، من ناحية أخرى ، فكانا هامشيين ومتفرجين على الأقل فيما حدث خلال موقف هذه الأمسية . وكانا يبديان الإهتمام على السطح ، ولكنهما لم يندمجا بعمق فى الموقف إلى الحد الذى يدعو إلى الكفاح والنضال . وعلى هذا فقد كانا منساقين فى الحديث وليس هذا هو اتجاههما العادى .

و فيما يتعلق **بالذروة** المحتملة فى رأيى ، فهى تتركز على قدرة الشخصية ، وهى فى طريقها لتحقيق الهدف ، على إضمار عاطفتين قويتين فى وقت واحد .

و أقول هذا لأننى أحس بأن الخطر عند ذروة أى قصة ، سواء كانت للنشر أو للشاشة ، يجب أن يكون عاطفيا مثلما هو جسديا . لا يكفى أن يقوم البطل أو البطلة بالقتل أو الإنتصار على الشرير . بل يجب أن يكسب أيضا المعركة الداخلية ، حيث تقف الرغبة ضد الواجب والشرف والأمانة والمبادىء والإستقامة والروح وكل ما يخطر على بالك . وإذا أردت مثالا رائعا لهذا ، أذكر ذلك الفيلم الخالد "**الصقر المالطى**" ، حيث يكون للشرف أهمية عند **همفرى بوجارت** بما يفوق حبه **لمارى أستور**، والتى يرسلها إلى السجن عند ذروة الفيلم .

إنه هذا الصراع الداخلى ، إلى جانب الصراع الخارجى ، الذى يعطى عمقا حقيقيا للقصة ويزيد من إثارتها للإهتمام . وأنت تصل إلى هذا باختيارك شخصية رئيسية تؤدى إلى الذروة المحتملة . . . أى أنها شخصية ، وإن كانت الرغبة هى التى تدفعها بشدة ، إلا أنه يمكنها أن تشعر بدفع من عاطفة أخرى متناقضة .

كيف تمر الأرملة المثيرة بهذا الاختبار ؟ الوضع مقبول جدا على ما أعتقد ، فحتى الآن نجدها ترتعش وتقول : " لا أعرف ماذا سأفعل ! " ومن الواضح أن الظروف المناسبة يمكنها أن تمهد إلى حالة قوية من الصراع الداخلى لديها . وعلى الرغبة فى أن تخوض هذه المعركة ضد عاطفة أخرى ، مثل الشرف أو الكبرياء أو الحب .

وها أنت قد وصلت إلى أسس بناء الشخصيات ، حية تتنفس ، ممثلة فى أمسية واحدة وثلاثة ضيوف .

هل أنا بالغت فى تبسيط الأمور ؟ طبعا ، فهذا هو ما يجب ، لأن هذا يوصلنا إلى المبدأ الرئيسى لتطوير الشخصية فى السينما : **الشخصية فى السينما هى تظاهر وتبسيط لشخص ما . وإن كان يؤدى دورها ممثل حى، إلا أنها ليست كائنا حيا فعلا .**

إن الشخص ، الكائن الحى ، مخلوق له عمق ومهارة بلا حدود ، أنه تركيبة معقدة بلا حدود ، سواء نسبت هذا إلى الله أو إلى نظرية التطور .

و كل شخص مثير للإرتباك والإضطراب بلا حدود أيضا . لقد أمضى الفلاسفة والمفكرون قرونا وهم يبحثون عن جوهر الشخصية وروحها . لقد كون محللون نفسيون لا حصر لهم ثروات طائلة من وراء التنقيب عن مصادر مشاكل أصحاب المشاكل . كما كافح جيل وراء جيل من الأزواج- وفشلوا- فى فهم زوجاتهم ، والعكس صحيح أيضا . ويجد كاتبو السيناريو فى هذا راحة وعزاء . وحتى مشاهدو أفلام السينما لا يبدون رغبة فى الدخول فى مجال مثل هذه الحيرة والإرتباك . . . إنهم يفضلون أن يجدوا الترفيه بدلا من ذلك .

و يعنى هذا أنهم يفضلون الشخصيات السينمائية التى تبدو حية ، كائنات حية



فيلم ذهب مع الريح

تتنفس ، بشرط أن يتم تبسيطها إلى حد أن تصبح مفهومة . ويمكننا أن نقول ، دون أن نخشى أى تضارب ، أن شخصيات سينمائية كثيرة قد فشلت لكونها معقدة جدا أكثر من تلك التى فشلت لكونها بسيطة جدا .

و لا يعنى هذا أنه لا يمكننا أن نقول أن الشخصية السينمائية يمكنها أن تتواجد بواقع قد يزيد عن واقع الشخص العادى . لاحظ **فيفيان لى** فى فيلم " **ذهب مع الريح** " و**تشارلز لوتون** فى فيلم " **ثورة على السفينة بونتى** " و**جارى كوبر** فى فيلم " **منتصف الظهيرة** " ومارلون **براندو** فى فيلم " **فى الميناء** " و**همفرى بوجارت** فى فيلم " **الدار البيضاء** " و**جودى جارلاند** فى فيلم "**مولد نجمة** " و**انجريد برجمان** فى فيلم " **لمن تدق الأجراس** " ، ومئات وآلاف غيرهم .

و فى الواقع ، ليس هناك خطأ يذكر لو كنت قد أطلقت على هذا الفصل عنوان " قصيدة من أجل الممثلين " . على أساس أن ما نقدمه نحن كاتبو السيناريو إلى الممثلين لكى يؤدوا أدوارهم ، هى أشياء على السطح ، لكى يفعلوها ويقولوها . . وبعد هذا ، هم الذين يترجمون الكلمات الميتة فى صفحاتنا إلى شخصيات حية نابضة قادرة على الحركة ، على الشاشة وفى قلوب المتفرجين .

و بعد كل ما نحن مدينون به للممثلين - وللمخرجين أيضا - هناك على الأقل عاملان حاسمان فى خلق الشخصية السينمائية يقعان بالكامل على عاتق كاتب السيناريو وحده ، هما : **التصور** الأصلى للشخصية ، و**تقديم** الشخصية المذكورة ، كما تم تصورها وإدراكها ، داخل إطار السيناريو .



فيلم ثورة على السفينة بونتى

و كلا هاتين المرحلتين من عمل كاتب السيناريو تتطلبان أكبر قدر من المهارة والإبداع . وفى هذا المجال ، وفى تنفذ هذه المهام الرئيسية من خلال التطبيق المبدع لبعض المبادىء الأساسية ، يستحق كاتب السيناريو ما يتقاضاه من أجر .

و عند هذه النقطة ، بالمناسبة ، تنهار كل النظرية السخيفة التى تقول بأن المخرج مؤلف أيضا . إن الشخصيات السينمائية والقصص السينمائية تولد فى عقول الكتاب . إن المخرج يفسر ويترجم فقط . . وإذا كان التصور الأولى منسوبا له ، فيعود هذا فقط لأنه فى تلك اللحظة كان يرتدى قبعة المؤلف ويجلس على مقعده . أو كما قيل عن كاتب سيناريو سريع الغضب أنه القى مرة بمجموعة من الورق الأبيض فى وجه المخرج وصاح فيه قائلا : " إليك هذه الأوراق ، عليك اللعنة ! إعطها لمستك المشهورة ! "

كيف يمكنك أن **تتصور** الشخصية إذا ؟

أفضل إجراء دائما هو أن تطلق العنان أولا لخيالك بمنتهى الحرية ، فى أى إتجاه وإلى أبعد مدى . وليمسك بلمحة من صديق اليوم هنا ، وبلمحة من عدو الأمس هناك ، وبجزء من حديث استمعت إليه صدفة بعد ذلك .

و المبدأ الرئيسى هو أن نتذكر دائما عند هذه النقطة ، أنه من الضرورى أن تبحث عن التباين من أجل السيناريو الذى تكتبه .

أى أنك تقرر ما هى الشخصيات التى يجب أن تكون فى قصتك ، وأى نوع من الناس يكونون بالتقريب .



فيلم منتصف الظهيرة

و لهذا فأنت توازن الشخصيات الضرورية ، أحدها مقابل الآخر .

و كقاعدة عامة ، يجب أن تكون كل شخصية مختلفة عن زملائها . مختلفة جسديا . مختلفة فى وجهة النظر . مختلفة فى الإنطباع الذى تعطيه . مختلفة فى مواقفها وآرائها . مختلفة فى أهدافها . مختلفة فى تعبيراتها المميزة . مختلفة فى إمكاناتها وخلفيتها .

و لأن كل هذه الشخصيات مختلفة فستكون علاقاتها مختلفة فيما بينها . الشخصية " ا " ترتاح إلى الشخصية " ب " ، وتحب الشخصية " ج " ، وتكره الشخصية " د " ولا تثق فى الشخصية " هـ " وتعتقد أن الشخصية " و " غبية وهكذا .

هذا أمر هام . والفشل فى خلق التباين بين الشخصيات وتطوير علاقات بينها لها معنى ، هو أحد الأسباب الشائعة فى تسطيح الأفلام .

لنفحص الأشخاص فى ملحمتنا عن سيارة نقل النقود . إيرل باريش ، الشخصية المحورية ، محارب قديم فى فيتنام عمره ٣٠ سنه ، كان أصلا نائب رئيس شرطة (شيريف) فى مقاطعة جبلية فى غرب فرجينيا ، ولكنه الآن مفصول من الخدمة ويتسكع فى شوارع شيكاغو .

و اختيار هذه التسويدة الأولى لتفاصيل الشخصية من أجل باريش أمر عشوائى تماما . إنه شاب صغير لكى يجذب متفرجى السينما الشبان ، وله أيضا من العمر والخبرة ما يتفق مع المتفرجين الأكثر نضجا . وسابق خدمته كنائب لرئيس شرطة وفى حرب فيتنام لا يكسبه فقط لونا معينا ، بل يمده أيضا بالإمكانات اللازمة التى يستدعيها دوره – وهو أمر سنتعرض له ببعض التفصيل فيما بعد . وتتعارض السنوات التى أمضاها فى غرب



فيلم في الميناء

فرجينيا تعارضا قاطعا مع وجوده الحالى فى شيكاغو - ومع ذلك فهو أمر مقبول تماما فى ضوء التدفق الكبير لأهل تلك المناطق على مدن وسط الغرب .

و أرجو أن تلاحظ ، بهذه المناسبة ، أننا لم نحدد لباريش أى أوصاف جسدية . هذا مكر متعمد . إن الأوصاف العامة مثل " قوى البنية ، له رقبة مثل رقبة الثور " و" رمز للجنس " و" موظف مثل سائر الموظفين " و" جلف فظ " و" منظره يدل على التوعك والمرض " . أغلبها مجرد إض-اعة للوقت . إن إختيار الناس لآداء الأدوار مهمة المختص بتوزيع الأدوار .

و تضييق الأفق أمامه بأن نصور شخصية على أنها " الطول ١٨٣ سم ، الوزن ٦٤ كيلو ، منحنى الكتفين ، أحول العينين " يجعل مهمته من أشق ما يمكن . أو هكذا ستصبح إذا ألقى بالا لما تقول ، ولن يفعل ذلك فى مثل هذه الحالة . فلتتجنب مثل هذه الأوصاف ، ما لم تكن التفاصيل الجسدية لها داع محد فى القصة كما فى حالة الحبكة التى تعتمد على أن يكون للفتاة ذراع واحد ، أو أن يكون الرجل يتأتىء ويفأفىء ، وما إلى ذلك .

كيف تميز بين شخصياتك ؟

إنك تحدد لكل منها **الأشياء التى يفعلها والأشياء التى يقولها** ، وهو ما يتمشى مع **نوع الشخص الذى يكونه** .

كيف تقرر نوع الشخص الذى تكون عليه الشخصية ؟ سنصل إلى هذه النقطة بعد قليل . وقد يكون هذا هو المكان المناسب لكى نناقش موضوع توزيع الدور " حسب النمط " و" مخالف النمط " .

و توزيع الأدوار" حسب النمط " يعنى التوزيع حسب القالب المكرر - أى الصورة التقليدية لنوع معين من الأشخاص . وعلى هذا فتوزيع الأدوار النمطى هو الذى يضم " الشقراء المغربية " و" رجل العصابات الإيطالى " و" رجل الشرطة الإيرلندى " و" المراهق غريب الأطوار " وكل ما يخطر على بالك .

و توزيع الأدوار " المخالف للنمط " هو النقيض ، قد يجعل المحاسب له جسم المصارع المحترف ، ويجعل السفاح يرتدى نظارة ذات إطار عريض ، ويجعل البطلة كبيرة السن أو كبيرة الوزن .

و لكل من هذين التناولين ما يقال فى صفه . فالتوزيع حسب النمط له ميزة أن يقدم للمتفرجين أشخاصا مألوفين لهم ، من السهل التعرف عليهم ومن السهل تقبلهم . والتوزيع المخالف للنمط يوفر الواقعية والجدة وإثارة الإهتمام . أنت تدفع النقود وأنت تختار ما تشاء .

كما يمكنك أن تجمع بين النوعين ، بأن توزع بعض الأدوار حسب النمط ، وتأخذ حريتك فى بقيتها .

ولكن لنعد الآن عن فيلمنا عن سيارة نقل النقود ، وإلى الشخصيات الرئيسية التى سيتعامل معها إيرل باريش خلال الفيلم .

و لنقرر عشوائياً أن ثلاثة من هذه الشخصيات سيكونون من أهل غرب فرجينيا ، أى من نفس المنطقة الأصلية التى عاش فيها باريش . وأن إثنين آخرين سيكونان من الإناث ومن تلك المنطقة أيضا . كما سنضم أيضا فتاة من شيكاغو .

ولنتذكر دائما أنه عندما نتصور كل فرد يكون علينا أن نكافح فى سبيل توفير التباين والتضاد ، بحيث يمكن التعرف على كل منهم بسهولة ومن اعتبارات متعددة .

وعلى هذا فباريش محارب قديم ونائب سابق لرئيس شرطة . وسنجعل ، **على النقيض** ، أحد مساعديه من مواليد منطقة أبالانش واسمه كلايد فيلدرز ضئيل فى جسمه وقليل الأهمية كمجرم وتاريخه فى الإجرام كله أنانية ، وكل ما يفخر به أنه لا يحمل رقما مسلسلا فى نظام التأمين الإجتماعى ، وهو دليل على أنه لم يعمل قط فى مهمة مشروعة .

ويليه - وللوصول إلى **مزيد من التباين** - رجل ضخم بطىء الحركة . ولنطلق عليه اسم أبيل وود . وأبيل من أهالى غرب فرجينيا سابق ، وهو مغرم بالسيارات إلى حد الهوس . وإن كان لا يتمتع بأى صفة أخلاقية معينة ولا يتجه إلى الجريمة أساساً ، الا أنه غالبا ما يجد نفسه وقد تورط مع بعض اللصوص لأنه يجد متعته فى قيادة السيارات فى المواقف الخطرة ، كما فى حالات الهروب من أماكن الجريمة .

و سنضيف الآن - وما زلنا نبحث عن **مزيد من التباين** - شخصا باسم كوينتوس جيمس . وهو أكبر سنا من الآخرين بعشرين سنة أو أكثر وهو طماع يتعامل سرا مع الجانب المعادى ، إلا أنه حذر فى الوقت نفسه . وهو مراب لا يرحم وسجله نظيف فى

غرب فرجينيا . وهو يعمل الآن كمساعد لمدير فرع أحد البنوك فى شيكاغو .

و ماذا عن الإناث من نفس منطقة غرب فرجينيا ؟ لنبدأ بفلورانس تيت ، مدرّسة عانس متقاعدة ، عبارة عن كتلة بدينة ما زالت متعلقة بالصبية الصغار . أما سيل روبنسون فهى بطلتنا الباحثة الإجتماعية ، أنيقة تعتمد على نفسها ، عدوانية ولكن بهدوء وهى فى أواخر العشرينيات من عمرها . وعلى هذا فهى تقدم ، **على طريق التباين** ، النغمة المصاحبة لفلورانس (لا تؤاخذنى ، أقصد " مس تيت " حسب التقاليد المدرسية) وللمرأة من شيكاغو هيلدا دينيك . والأخيرة صديقة كلايد فيلدرز وهى معجبة بمجلتى فوج وكوزموبوليتان ، وساذجة إلى حد أنها تصدق كل ما يقوله لها كلايد .

وأخيرا ؛ للمزيد من التباين أيضا ، نضم رجلا من شيكاغو ، هو زيبو بيرونى من رجال المافيا الأكفاء ، خبير فى معرفة أين يكمن الخلل ، يرفض أن يحمل سلاحا حتى لو دفعت له الثمن .

وها أنت ذا ومعك ثمانية أشخاص من القصة ، وقد تم تلخيص كل منهم فى كبسولة صغيرة واضحة ، وبحيث يختلف كل منهم عن الآخرين ، حتى اسماؤهم تختلف عن بعضها فى حروفها الأولى وفى وقعها على الأذن ، كاحتياط إضافى ضد أى إرباك أو تشويش .

وفى أغلب الحالات فإن هذا الإجراء قد يكفى جيدا بالنسبة للأدوار الصغيرة . أما بالنسبة للأدوار الرئيسية فلا . . إنها تحتاج لمعالجة أكثر عمقا . وعلى ذلك وقبل أن تحدد أشخاصك ، أنت فى حاجة لمراعاة عدة عوامل أخرى . وإذا قسمنا هذه العوامل إلى نوعيات مختلفة ، نجد لدينا عناصر سنطلق عليها المظاهر **الخارجية** للشخصية والمظاهر الداخلية ، وما يختص باتجاه الشخصية و**تعديلات** الشخصية

١- المظاهر الخارجية .

لقد غطينا من قبل ما يتعلق بالسن والجنس . ولنوجه الآن مزيدا من الإهتمام إلى أ- **الإنطباع السائد** .

يترك كل منا وقعا معينا على الناس الذين يلتقى بهم - متبجحا أو مملا أو مزعجا أو تافها . وقد تعطى إحدى الفتيات إنطباعا بأنها رقيقة أو أنها تفيض بالإثارة الجنسية .

فماذا عن الشخصية التى تعدها ؟ وما هو حاله ووقعه العام ؟ حاول أن تركز هذا فى كلمة واحدة أو تعبير واحد . لا أكثر . وأن يكون ذلك واضحا وحاسما . وكلما حاولت أن تزيد من التخيل كلما قل وضوحه أمام المتفرجين .

وكلما كان تعبيرك بسيطا وواضحا ، كلما كان الدور سهل الآداء بالنسبة للممثل وكلما زاد إقناعا فى تمثيله . إن التعقيد يربك الأمور .

و إذا طبقنا على هذا أدوار فيلمنا عن سيارة نقل النقود ، فلنبدأ بأن نجعل إيرل باريش

يعطى إنطباعا بالغا بأنه **كفء** .

وأن يكون كلايد فليدرز **وقحا** ، وأبيل وود غبيا وكوينتوس جيمس **ودودا** . وأن تبدو فلورانس تيت **مرهقة متهالكة** ، وسيل روبنسون **باردة معتمدة على نفسها** . وأن تعطى هيلدا دينيك إحساسا بأنها **مصطنعة وليست ذكية** .

و كل هذه الإنطباعات مختلفة ، ولاحظ أنها جميعا متباينة بقدر معقول . وكلها ترسم صورة يمكن للممثل أن يقدمها فى الفيلم .

و يكفى هذا الإنطباع . وآن الأوان لأن نتجه إلى

ب - التعبير المميز .

التعبير المميز بطاقة ، تساعد على تمييز شخصية عن أخرى . وبالتالى يجب أن يكون لكل شخصية عدة تعبيرات مميزة .

و لا يحْتاج كاتب السيناريو ، من حسن حظه ، لأن يقلق كثيرا من أجل هذا مثلما يقلق زملاؤه الذين يكتبون للنشر . إن الوصف لشخصياته ليس ضروريا ، كما سبق أن أشرنا ، بل وليس مرغوبا فيه أيضا فى أغلب الحالات . إن الممثل والمخرج يهتمان من جانبهما باضافة بعض اللمسات بطريقة مستحبة .

إلا إنها ليست فكرة سيئة أن تضيف بعض التعبيرات المميزة ، **بشرط أن تجعل لها إرتباطا مباشرا بالقصة** . وإلا فيمكنك أن تتأكد من أن الجميع سيتجاهلونها .

و تنقسم التعبيرات المميزة إلى ثلاثة أنواع ، لأغراضنا الخاصة : تعبيرات فى المظهر ، وتعبيرات فى الكلام ، وتعبيرات فى السلوكيات . وهكذا عليك أن تسأل نفسك وأنت تبنى كل شخصية ،

(١) **ما هى تعبيراتها المميزة فى المظهر** ؟ والمظهر بصفة عامة سيكون هو مظهر الممثل نفسه ، وهذا هو كل ما يمكن قوله هنا .

إلا أنه من جهة أخرى لم يسىء للممثل **ميل بروكس** فى شىء أن ميزمظهر النازى المتمسك بالمعتقدات البالية فى فيلم " **المنتجون** " بأن لبس الخوذة الألمانية . كما لايمكن أن يبدو القرصان لونج سيلفر على الشاشة دون ساقه الخشبية ولحيته السوداء والرقعة الواقية التى يضعها فوق عينه .

هل نحن فى حاجة لتعبيرات أو (علامات) مميزة فى المظهر لأى من أشخاص فيلمنا عن سيارة نقل النقود ، أكثر مما ممكن أن يطوره الممثلون والمخرج ؟ ربما لا . إلا أنه لن يضر أحدا أن نقترح أن يعرج أبيل وود فى مشيته (و يرتبط هذا بوضوح بشغفه بقيادة السيارات ، حسب نظرية آدلر للنقص العضوى) ، وأن تضيف سيل كتله من الشعر الصناعى على جبهتها لكى تخفى ندبة قد ترمز لعلاقاتها بايرل أو فلورانس أو سواهما .

(٢) **ما هى تعبيراتها المميزة فى الكلام ؟**

سنعرض لهذا الموضوع بمزيد من التفصيل عندما نصل إلى الفصل الخاص بالحوار .



فيلم نوبة جنون

ولكن من المهم هنا أن أوضح أن كلا منا يتكلم بطريقة مختلفة - فى اختيار الكلمات والنطق والفواصل والإيقاع والتنغيم .

و يقع ما يتعلق بالنطق والإيقاع فى نطاق عمل الممثل والمخرج . إلا أن الكاتب هو الذى يحدد الكلمات التى ستقال ، فمن الصعب قطعا أن يتخلى أى مجرم مزعوم عن أن يضيف تعبير " يا صاحبى " من آن لآخر وسط كلامه ، وأن تكون من تمثل دور البراءة الفاتنة مقنعة إذا كانت ستكرر كلماتها .

و لذا يبدو من المناسب لفلورانس تيت أن تخاطب تلاميذها السابقين بتعبير " أيها الشاب الصغير " بأسلوب المدرسات . وأن نضيف لجمل كوينتوس جيمس العجوز بعض التعبيرات الريفية . أما كلايد فيلدرز يميل كلامه إلى العامية الخاصة بشوارع شيكاغو ، وكلام إيرل باريش إلى التعبيرات العسكرية .

(٣) ما هى تعبيراتها المميزة فى السلوكيات ؟

هل تذكر أن الممثل جورج رافت وهو ينقر قطعة العملة باصبعه بحيث تنقلب فى الهواء قبل أن تعود إليه ، فى الأفلام القديمة لرجال العصابات ؟ وكابتن كويج والبليات المعدنية فى فيلم " **ثورة على المدمرة كين** " ؟ ومن الإنتاج الحديث ، مصاصة كوجاك ، وعادة الشرير فى فيلم " **نوبة جنون** " فى تسليك أسنانه بدبوس رباط عنقه؟

كل هذه تعبيرات مميزة فى السلوكيات . لقد ساعدت على أن تجعل الشخصية مميزة ولا تنسى .

و غالبا ما تكون هذه التعبيرات رمزية ، كما فى حالة كابتن كويج ، إلى جانب كونها جزء من المهمة . إنها تساعد على تحديد الشخصية وتأسيسها .

و بالمثل يمكننا أن نجعل كوينتوس جيمس يشخلل بعض قطع العملة فى جيبه ، أو يرسم أشكالا على الورق بلا وعى . ويمكن لهيلدا دينيك أن تفعل شيئا بالمرايا - لا يمكنها أن تبتعد عنها مثلا . وأن يقرأ زيبو بيرونى جريدة وول ستريت .

و قد لا يفعلوا هذه الأشياء . عليك أن تحكم على هذه الأمور بعناية . وإذا زادت هذه الأمور عن حدها فإنها ستجعل ممثليك مجرد مجموعة من المخلوقات الغريبة .

و يكفى هذا عن المظاهر الخارجية . وحان الوقت الآن لفحص

٢- المظاهر الداخلية .

سنبحث هنا عن ثلاثة عناصر : وجهة النظر ، الموقف السائد ، والاهتمامات

أ- وجهة النظر .

لقد سبق لنا أن تعرضنا لهذا الموضوع فى الفصل السابق . وكان جوهره أنه يجب أن يكون للشخصية - أى شخصية لها أهمية فى فيلمك - موقف تجاه موضوع فيلمك أو فكرته الأساسية . كيف ينظر إلى الموضوع ؟ أهميته بالنسبة إليه؟ إمكاناته ؟ إحتمالاته ؟

و لا يعنى هذا بالضرورة أنه الخطوة الأولى فى تصور الشخصية . فمن الممكن تماما أن يبرز شخص داخل المنظر فجأة ، دون أى سابق إنذار ، وبدون زاوية معينة أو مهمة معينة . ولكن هاهو أمامك ويستمر يحوم حولك حتى تشعر أنه ليس أمامك ، اختيار آخر إلا أن تبحث له عن شىء ليقوم به .

و قد يحدث أيضا ، ألا تكتفى الشخصية بألا يكون لها موقف محدد من موضوع فيلمك ، بل تكون أيضا غير مدركة على الإطلاق بأن هذا الموضوع له وجود ، كما فى حالة السيدة العجوز الضئيلة الجذابة فى فيلم " قاتلو النساء " على سبيل المثال ، والتى كانت تنطلق وتتحرك كما تشاء وسط أفراد العصابة اليائسين ولكنها سعيدة وهى غير مدركة لحقيقة ما يدور حولها . وكل هذا يثبت أن عدم الإدراك فى حد ذاته يمكن أن يكون وجهة نظر .

و أنت فى حاجة فى أغلب الحالات ، أيا كان الأمر ، إلى أن تدبر وجهة نظر حادة الوضوح لكل شخصية من شخصياتك الرئيسية ، وتعتمد إلى حد بعيد على الدور الذى ستؤديه ، والمهمة التى خططت لكى تحققها . وعلى هذا فموقف البطل تجاه الموضوع يختلف عن موقف الشرير . كما أن البطلة سوف تنظر إلى الأمور من زاوية تختلف عن زاوية " الإزعاج النسائى " .

هل يعنى هذا أننا نتحدث فقط عن الميلودراما - الموضوعات الثقيلة العادية بين البطل والبطلة ؟ إطلاقا . قد تكون أنت وصديقك على وئام فى صداقتكما . ولكن هذا لا يمنعك من

أن تميل إلى نوع مختلف من البنات عما يميل إليه ، وإلى وظائف مختلفة وأساليب معيشة مختلفة . . . لأن لكل منكما وجهة نظر مختلفة .

ونجد فيما يختص بسيارة نقل النقود ٤٥٦ أن إيرل باريش يرى في السرقة تحديا . لماذا؟ لأن هدفه هو مجرد مساعدة فلورانس تيت . إنه لا يهتم بالنقود .

بينما يرى كلايد فيلدرز ، على النقيض ، أن الاستيلاء على السيارة فرصة مجسدة تنبض بالحياة وتتنفس . فقد كان طوال حياته يقوم بأعمال تافهة ، ويحلم دائما بعملية كبيرة حقيقية . وأخيرا الفرصة الآن ، من أجل النقود ومن أجل المجد سرا .

وبالنسبة لآبيل وود تعني هذه القفزة الحصول على النقود بطبيعة الحال . ولكن ما هو أكثر إثارة لاهتمامه من وجهة نظره هو الهروب ، وقيادة السيارة . وكل ما عدا هذا يصبح ثانويا إذا ما قارنه بتلك اللحظات الوحشية للإثارة ، والتي سيختبر فيها براعته خلف عجلة القيادة ضد براعة رجال الشرطة .

ونجد من جهة أخرى أن السرقة تلوح في عيني كوينتوس جيمس وكأنها مخاطرة تتفاقم منها حالة قرحته . وإذا كان له الخيار فلن يشترك في مثل هذا الهوس . ولكن كيف يمكنه أن يقول لا في مواجهة ضغوط من أمثال إيرل وكلايد ؟

وبطبيعة الحال لا تعلم فلورانس تيت أي شيء عن الخطة . ولا هيلدا دينيك أيضا . ولكن لدينا فكرة محدودة عن موقف كل منهما ، سوف ترفض فلورانس مثل هذه الخطة من أولها ، حيث تتعارض مع كل ما هي مؤمنة به ، أما هيلدا فالنقود بالنسبة لها هي النقود ن وإلى جانب هذا فهي تصدق كل ما يخبرها به كلايد فيلدرز . وهي أيضا تعرف أن هناك شيئا في ذهنه وهي لا ترتاح إلى هذا .

وينظر زيبو بيروني ، شخصيتنا الأخيرة ، إلى المسألة كلها بترفع حذر ، وبانعزال بارد كما يفعل المحترفون . إنه لا يعرف بالضبط ما يدور ، ولكنه متأكد من وجود شيء . ومن الواضح له أيضا أن هذا الشيء يحركه هواة ولكن الأمر يتعلق ببنك عضو فى مؤسسة عامة وبنقود تتبع هذه المؤسسة العامة ، ولهذا أهميته الخاصة بالنسبة له ، فأى خطأ أو سوء تقدير قد يضر بسمعته المهنية .

و هكذا نجد لدينا ثمانى وجهات نظر وكلها ترتكز على فكرة أساسية واحدة : **ماذا يحدث لو** قام شخص بتنفيذ سرقة ، لا بقصد الكسب ولكن لمجرد تبديل مجموعة من الأوراق النقدية بأخرى ؟"

إنه تناول جديد يصلح لأن يبتدىء منه بناء أى فيلم . كما أنه لوح للقفز يصلح لأن نغوص به بعد إستخدامه فى فحص المظهر الداخلى الثانى للشخصية .

ب - الموقف السائد .

السمات الشخصية هى إلى حد كبير عبارة عن موقف .

و إذا حددنا ما هو الموقف لوجدنا بصفة عامة أنه نوع رد الفعل العادى تجاه نوع معين من الأوضاع . و**الموقف السائد** لشخص هو نوع رد الفعل العادى له من الحياة ومن أوضاعها بصفة عامة . قد يكون هذا الموقف السائد هو التفاؤل أو التشاؤم أو حب القتال أو التعقل الحميد أو ما يخطر على بالك . إنه فلسفة الحياة مصاغة فى جملة واحدة، ولكل شخص جملته : " جمال المظهر والإثارة الجنسية يضمنان لأى فتاة التغلب على أى مشكلة " . " إذا إحتفظت برأسى منخفضة ولا أثير حولى أى أمواج فقد لا يتسبب لى أى شخص فى أى مشكلة " . " لا تحاول أى تخدعنى، إلا إذا كنت تريد أن تفقد أنفك " .

و معرفة الموقف السائد لإحدى الشخصيات تمنح الكاتب فرصة كبيرة، فهى توفر له مقدما رؤية كيف ستتصرف هذه الشخصية فى أى وضع معين وعلى هذا فعند حدوث أى مشكلة فإن الفتاة المذكورة أعلاه سوف تستعين بجمالها وسحرها، ويحاول الرجل الأول أن يظل بعيدا عن الأضواء، ويبرز الرجل الثانى متوثبا متحفزا .

أى أن مواقف هذه الشخصيات تجعل من **السهل التنبؤ مقدما بتصرفاتهم** .

ولا صعوبة أمام الكاتب فى الوصول إلى تقديمهم بصورة مقنعة فى الحوار وفى الحركة .

إيرل بارش ؟ إنه رجل يمكن الإعتماد عليه، ويجب فى الواقع أن نركز على هذه النقطة بصفتها الموقف السائد له " الوفاء يأتى عندى فى المقدمة، عندما تتكشف الأوراق " .

و إذا فحصنا باقى أشخاص قصتنا لوجدنا :

كلايد فيلدرز : " لا تحاول أن تخدعنى يا حدق " .

أبيل وود : " ليس لدى وقت للغد يكفينى أن ألبى مقتضيات اليوم " .

كوينتوس جيمس : " النقود هى التى تجعل الدنيا تدور - وأنا أعرف كل الأسعار " .

فلورانس تيت : " أنا مستعدة لأن أتقبل كل ما تفعله الحياة، إذا نال الأطفال فرصة أفضل "

سيل روبنسون : " إفعل ما هو صواب، أيا كان ما تنص عليه القوانين " .

زيبو بيرونى : " إنه فمى، ولكن المنظمة هى التى تتحدث " .

هيلدا دينيك : " عليك أن تقدم للزبائن ما يطلبون " .

هل هذا واضح بالقدر الكافى ؟ وإذا كنت لم تلحظ ذلك حتى الآن، فإن هناك تسمية أخرى للمواقف هى **القيم** .

و ينقلنا هذا إلى العنصر الثالث من المظاهر الداخلية،

ج-الاهتمامات .

يمكنك أن تعرف الكثير من اهتمامات أى رجل أو إمرأة . إن المهتم بمباريات الكرة شخص مختلف عن المهتم بالأوبرا . إن التردد على البارات يدور فى دائرة، بينما يدور باحث البيئة فى دائرة أخرى .

و إذا اخترت لشخصياتك إهتمامات شخصية معينة فإن ذلك سوف يضيف بعدا جديدا لها ، يفيد فى أن يجعل لكل منها صفاتها الفردية كما يوفر لها موضوع الحديث عند اللزوم .

و على هذا ، يجد إيرل لنفسه منفذا فيما يختص بالأسلحة والصيد . وتبرق عينا أبيل عندما يرى سيارة فريدة فى نوعها . وتبحث هيلدا عن الذوق السليم فى مجلة فوج وعن الإثارة الجنسية فى مجلة كوزمو . وتنشغل سيل بالعالم حولها كأفراد . وتعيش فلورانس من خلال تلاميذها السابقين : الأولاد . ويكره كوينتوس جيمس مدينة شيكاغو . . ويستعيد ذكريات صباه فى غرب فرجينيا . ولا يمل كلايد أبدا من التحدث عن البراعة فى الإجرام . ويتحمس زيبو لركوب القوارب فى الموسم المناسب . وعليك أن تدرك أنه لا يجب أن تعصر عنصر الإهتمامات إلى آخر قطرة فيه . ولكنه من المفيد قطعا أن يكون هذا العنصر فى متناول يدك عندما تحتاج لشيء غير الحديث عن الطقس ، لتجسيد حدث جديد .

ونكتفى بهذا القدر عن المظاهر الداخلية للشخصية . لقد حان الوقت لكى ننتقل إلى مسألة

٣ -إتجاه الشخصية .

يبدأ الإتجاه بـ

أ - الأهداف .

عندما تقول أن شخصية ما لها هدف ، فأنت تعنى أنه يستمر فى محاولته للتحرك فى إتجاه معين ، ولأن يحقق غرضا معينا

و أهداف أى شخص نوعان : أهداف فورية وأهداف بعيدة المدى .

و الأهداف الفورية ، والأغراض الفورية ، هى نتاج للموقف فى قصتك أنت تختارها وتعدها لشخصياتك ، ثم تسيغ لها المبررات حتى يتقبل العقل مثل هذا السلوك .

و تختلف الأهداف من شخصية إلى أخرى . ولهذا فقد تنساق بعض الشخصيات الثانوية مع التيار ، دون أن تتضح لها أهداف قوية فورية . بينما نجد من جهة أخرى أن أهداف الشخصية الرئيسية أو الشرير تكون من القوة بحيث يلتزم بها صاحبها . لماذا؟ لأن دافع الرغبة ، كما أوضحنا فى الفصل السابق هو دم الحياة فى كل فيلم .

و لنختر موقفا من فيلم جديد هو "**هينسى** " . إنه يفترض أن يأخذ رجل أيرلندى على عاتقه مهمة أن ينسف مبنى البرلمان البريطانى ، بالرغم من كل جهود سكوتلانديارد وجيش جمهورية أيرلندا لمنعه من تنفيذ مخططه .

ما الذى يدفع برجل ما إلى تنفيذ مثل هذه المهمة اليائسة ؟ إن التبرير المعقول الذى يقدمه الفيلم هو أن زوجة هينسى وابنته لقيتا مصرعهما فى إلتحام بين مؤيدى جيش جمهورية إيرلندا والقوات البرطانية . وبناء على هذا ينطلق هينسى بدافع الثأر ليخوض معركته حزينا .

و لنعد إلى فيلمنا نحن . ان " سيارة نقل النقود ٤٥٦ " تجعل الهدف المباشر لإيرل باريش هو تبديل الأوراق المعروفة الأرقام بأخرى صالحة للإستعمال عن طريق السرقة . التبرير المعقول : أن إحساس لإيرل بالوفاء يبلغ من القوة ما يجعله يلتزم عاطفيا بإنقاذ مدرسته القديمة .

هذا عن الأهداف الفورية . أما الأهداف بعيدة المدى فهى شىء آخر، يقترب كثيرا مما يفكر فيه عند بناء الشخصيات .

و فى تحديدنا للأهداف البعيدة المدى لأى شخصية ، فاننا نتصرف مفترضين أن سلوك أى شخص يعتمد على مفهومه لما يعتقد أنه المستقبل الذى يريده لنفسه . إلا أن رؤيتنا لما يشكل الهدف رؤية ضيقة أكثر مما يجب . إننا نوازن بينها وبين الإنجازات المقبولة اجتماعيا ، عندما قد تكون دوافعنا قد اتخذت منعطفا سلبيا .

و على هذا ، فحجب الحقيقة بتناول المخدرات والخمور قد يثبت أنه هدف ، مثله مثل الحصول على علاوة فى المرتب ، أو الزواج من إبنة رئيس العمل . وكذا التأجيل أو البحث عن الملذات والمتع أو اللعب بالمخاطر . ومن منا لا يعرف شخصا غير سعيد ، رجلا كان أو إمرأة ، يكون بحثه عن هدف هو بالنسبة له هدف فى حد ذاته ، وإن كان من الواضح والجلى لكل شخص سواء أنه لن يستقر على مرحلة كفاح فعلى ؟

و فى حالة إيرل باريش ، إنه لا يتصور حياة لا يمكنه أن يستخدم فيها مهاراته الحربية . كما يحلم كلايد فيلدرز ب- " عملية " كبيرة فعلا . أما أبيل وود فلا يهمه كثيرا ما سيحدث فى المستقبل . ولكنه سيحس بخيبة أمل إذا لم تكن فيه سيارات يلهو بها .

و يرتبط عالم كوينتوس جيمس بالنقود ، وهو دائما يريد المزيد والمزيد من النقود ، وإن كان يحرجه كثيرا أن يقدم لك تفسيرا لذلك .

و تأمل فلورانس تيت ، على النقيض ، أن تموت ميتة سهلة . أما سيل روبنسون ، قد شوش أفكارها الروتين الحكومى وتوجيهات البحث الإجتماعى غير الإنسانية أساسا ، فإنها تتوق إلى شىء - أى شىء - يجعلها تحس بقيمة نفسها .

أما زيبو بيرونى فخياله محدود . . إنه يقود حياته داخل إطار المافيا ، التى يختلف رؤساؤها من الساحل إلى الساحل فى تقدير حكمه على الأمور ، مثلما فعلوا فى الماضى مع ماير لانسكى .

و أما هيلدا فستقول لك أنها لا تريد شيئا . ولكن كل ما تقوله هيلدا وما تفعله يوضح أنه يسعدها جدا أن تساعدها على أن تظهر فى المجتمع .

و يكفى هذا القدر بخصوص إتجاه الشخصية . وهناك ما يختص بكاتب السيناريو ، عنصر آخر مرتبط ، عليه أن يراعيه فى عمله . ولنسمه إذا شئت ،

ب- التبرير المعقول .

آمل ألا يكون هناك داع أن أقول ، أنه يلزمك أن تعرف شخصياتك حتى يمكنك أن

تكتب عنها بنجاح .

و أكثر من هذا ، أنه يلزمك أن تعرف عنهم بالقدر الذى يزيد عما يعرفه عنهم المتفرجون الذين سيشاهدون الفيلم ، الذى ستظهر فيه هذه الشخصيات .

و من جهة أخرى ، أنت لا تحتاج لأن تعرف أشخاص قصتك إلى حد بعيد ، كما قد يحاول أن يقنعك بعض من يكتبون .

فى الواقع أنت فى حاجة لأن تعرفهم بالقدر الذى يكفى فقط لكى تتعقل سلوكهم . وأن **تتعقل** أمرا يعنى أن تجعل لبسلوك منطقيا سهل التصديق ؟

عليك أن توفر أسبابا ملائمة لهذا فى ظروف الشخصية وتجاربه السابقة .

لتفحص هذا الإجراء بالتفصيل ، بدءا من الطريقة التى تتواجد بها هذه الشخصية . يبدأ الأمر جميعه بطبيعة الحال من سيناريو – أو قصة – تريد ان تكتبه .

و تبدأ القصة المذكورة أحيانا بالشخصية . و أحيانا يكون موقف القصة هو أساس تكوينها .

و فى الحقيقة لا يوجد فرق كبير بين أيهما يجىء أولا . يجب أن يتطور كل منهما – أى ينمو – مع الآخر جنبا إلى جنب فى كلا الحالتين . ولا يمكن لأى منهما أن يقفز إلى الحياة كامل النمو . كما لا يمكنه أن يتواجد منفصلا عن الآخر .

و هكذا نجد أن الشخصية تولد ثم تتطور . ولكن . . إلى أى مدى تتولى تطويره؟

إلى الحد الذى تحتاجه فقط لكى يتمكن من إنجاز مهمته فى القصة . لماذا ؟ لأن الفيلم العادى يستغرق حوالى ٩٠ دقيقة فى عرضه . وهذا لا يمنح إلا فرصة ضئيلة للمزاح واللهو فيما يتعلق بكل من الشخصية والقصة . والحيلة هى أن تبدأ العرض- لا تبنى أكثر ولا أقل مما هو ضرورى .

و لا يعنى هذا أنك تحتاج لأن تعطى شخصياتك نصيبها الكامل من الإهتمام . وإلا فإنها تصل إلى الشاشة مثل الجنين الذى ولد ميتا . . وهو مصير سيء لبنات أفكار الكاتب .

و لكى تتجنب هذا فإنك تزود الشخصية بما يربطه بظروفه السابقة بالقدر الضرورى لكى تتمكن من أن تتعقل أبعاده الحالية وسلوكه الحالى ، تذكر أن تتعقل تعنى أن تجعلها منطقية وسهلة التصديق .

ان أى إنسان عبارة عن متاهة من الإرتباطات فى الحب والعمل والمجتمع . . . إنه كتلة متشابكة من الأذواق والإهتمامات والمهارات والملل .

إن الإنسان يطور كل هذا على أساسات قوية من جسمه وتجاربه . وتعتمد سماته الشخصية التى هى نتاج لسلوكيات مكتسبة . على العديد من الإجراءات التى استخلصها ، عن وعى وعن غير وعى ، لكى تلائم وتتمشى مع مشاكله وعالمه .

و تتمشى تعنى تنتصر على الوارثة والبيئة معا . . . بصرف النظر عن الصحة الجيدة أو

الصحة الضعيفة أو المرض أو العجز عن الحركة . . . وبصرف النظر عن الذهن الثاقب أو الذهن الكئيب أو الذهن القوى أو الذهن الملتوى . . . وعن الوالدين العطوفين أو الوالدين الباردين أو الوالدين المضطربين عصبياً أو الوالدين الغائبين . . . وعن المدرسة الخاصة أو المدرسة العامة أو المدرسة فى الحى الفقير أو مدرسة الإصلاحية أو لا مدرسة على الإطلاق . . . وعن أبناء نابهين أو أبناء أغبياء أو أبناء ساديين أو أبناء منحرفين . . . وعن بلدة زراعية أو بلدة صناعية أو ضاحية أو حى للأقليات . .

هذا التمشى . . . يأخذ ضريبته من كل منا لكل منا نصيبه من السواد حول العينين ومن الكدمات ومن البقع الموجعة المستترة . . . ومن ذلك الإحساس بعدم الراحة الدفين فى مكان ما بداخلنا والذى يسميه علماء النفس عدم التلاؤم والشعور بالنقص وعدم الأمان والإحباط و . . .

و ليس أمامنا خيار إلا أن نستمر فى الصراع ، وكل منا حسب طريقته . فنشمر عن سواعدنا وننطلق إلى الأمام . . . ونضمد جراحنا بالضحك والدموع والقوة والضعف والفضيلة والرذيلة والمهارة والغباء والمرض والشوق والغضب ، وكل ما يخطر على بالك .

و هكذا نجد إيرل باريش جديرا بالمهمة هادئا ، مسيطرا على نفسه وعلى الموقف ، متمتعا بوح مرحة ساخرة .

ما الذى منحه هذه الجدارة ؟ والد ذو حرفة ؟ الإنتظام فى فصل فلورانس تيت ؟ جسم تنقصه قوة الثور ، فاستعاض عنها بالمهارة ؟

و ماذا عن إعتياده على الرئاسة والسيطرة ؟ هل نبعت من العراك فى معسكرات المناجم ؟ من شجاعته فى لعبة البيسبول ؟ من أعجابه برئيس شرطة قديم مسيطر ؟ أم ماذا ؟

و روح المرح . هل له شقيقات كن يسلخن جلده بخفة دمهن عندما كان يحاول أن يكون جادا ؟ هل كان له جد يشيع مرحا حوله ببراعة ؟ هل هو الضجر والملل من العالم الكئيب الرتيب ، بحيث لم يكن أمامه طريق للإستمرار فى الحياة إلا بمتابعة الجانب المرح منها والضحك على ما فيه ؟

عليك أن تطور كل هذا ودوّنه فى ملحوظات أو عجالات . . وضمنها بعض أحداث تخيلية تتذكرها من ماضى إيرل !! والعموميات هنا لا تساعد إلا قليلا . إن ما تريده هو ذلك النوع من الذكريات التى يميل أى رجل لأن يرويها لإثارة ضحكة أو دمعة أو المباهاة أو فى لحظة إحساس بالمرارة . وغالبا ما يتمكن المستمع الواعى من أن يستفيد مما لم يقله أكثر مما يستفيد مما قاله هو ، أو أن يركز على عناصر قد يعتبرها للوهلة الأولى أمورا جانبية - مثل عندما تكتشف أن رجل الشرطة القاسى له ثلاثة إخوة فى السجن .

هل سيظهر كل هذا على الشاشة ؟ طبعاً لا . كما قد يعتبر مثل هذا الفحص الدقيق

مبالغة من جانبنا . ولكن مالم تقم من جانبك بعمل حد أدنى من الواجب المنزلى على الأقل . . لترعى بطلك وتتعرف عليه وتفهمه فى حدود ما تتطلبه قصتك ، وأن تكسو عظامه لكى تكون له أبعاد فعلية ، وتدبر له ماض يساعدك على تبرير هويته الحالية وسلوكه تبريراً معقولا . . فلا تتوقع إلا أنه سيكون على الورق ، وبعد ذلك الشاشة ، شخصا مسطحاً وخاويا .

و الآن ، النقطة الأخيرة عن تصور الشخصية أمامنا هى

٤- تعديلات الشخصية .

لا تحتاج كل الشخصيات إلى تعديل فى الإنطباع أو الموقف أو الإتجاه . ولكن يمكنك أحيانا أن تضيف إلى الشخصية إضافة لا حدود لها إذا كتبت أحداثا تساعدها على أن تتحرر من التصور الأساسى القاطع لها .

و لنأخذ أبيل وود كمثال . انه شخص يبدو مشوشا تافها من النظرة الأولى ، ولكنه يكتسب بعدا جديدا لو جعلته يظهر براعته فى عمل يدوى معين . وإن كانت فلورانس تيت تبدو متهالكة الآن ، إلا أنه يمكنها أن تقدم لمحات من الإنتظام والإنضباط التى كانت عليه فى يوم ما . ولندع هيلدا دينيك تكشف عن شكوكها . ولتكشف سيل روبنسون عن نفس عاطفية دافئة تخفيها وراء قدرتها الباردة . ويمكن لكوينتوس جيمس أن ينتقل من الإستسلام الودى إلى الطمع الجرىء بطريقة توضح أن حبه للناس كان مجرد غطاء . كما يمكن أن يكشف لنا كلايد فيلدرز عن أنه يعرف متى يتنازل عن مطلبه ، عندما يتأكد من أن عجرفته سوف تقوده إلى مزيد من المشاكل بحيث لن يقدر على مواجهة الموقف . أما زيبو بيرونى الجامد الوجه فنعرف عنه أنه يحك كمه ثم يقول "لقد كلفتنى هذه البدلة ثلاث ورقات . كم تكلفت بدلتك؟"

أما عن إيرل فهو كفء ويتولى قيادة المهمة ، ولكنه قد لا يكون شخصا يهتم بتشجيع من معه . أليست فكرة مناسبة أن نجعله يداعب كلابا صغيرة ، أو أن يبدأ فى تنمية حاسة المرح عنده .

و يمكننا بالمثل أن نكتشف أنه ينظر إلى السرقة على أنها لعبة وإن كانت لعبة خطرة . وهو ينظر إلى زملائه فى الجريمة نظرة رقيقة فيها وهج من الحنين إلى الماضى ، كما لو كانوا مازالوا الصبية الصغار الذين عرفهم من قبل فى تلال غرب فرجينيا .

و ما رأيكم فى أن نلقى على دوره جانبا من المغالاة فى التعصب للرجال أيضا ؟ فهو يعتبر أن السرقة مهمة يقوم بها الرجال . . ويعترض بشدة على اشتراك سيل . أليست هذه طريقة جيدة لخلق صراع بينهما ؟

و هناك شىء آخر يمكنك أن تسأل نفسك عنه ، فيما يتعلق بالتعديل ، وهو : هل لأحد منهم سر؟

وكما ترى ، قد يكون مستحبا أن تكون الإنطباعات السائدة صحيحة دائما . وقد يكون ذلك كئيباً مملاً .

ومن حسن الحظ أن الإنسان غالبا ما يخدعنا فى هذا الجانب بأن يقدم لنا انطباعات زائفة متنوعة .

وهذه منحة من الله لكاتب السيناريو . وهى تمكنه من أن يقدم لنا صورة كاملة الوضوح . . ثم ينتقل منها إلى تغيير مفاجىء غير متوقع وإن كان منطقياً ، يضيف عمقا وبعداً .

مثل هذا : مدير من النمط الصارم . . يحتفظ بزجاجة من الخمر فى الدرج السفلى . فتاة صغيرة محتشمة . . تميل سراً لاستخدام ملابس داخلية من الدانتيلا السوداء . مدرس فى مدرسة إبتدائية حاصل على جوائز . . يكره الأطفال .

هل إتضح لك كيف تعمل هذه الحيلة ؟ إن هذا النوع من الأسرار ليس بالضرورة سراً بالمعنى العادى لهذه الكلمة . إنه مجرد شيء لا يتفق مع الصورة المتوقعة . وبتضمين مثل هذه التغييرات المفاجئة أو هذا الضعف أو هذا المظهر غير المتوقع ، أثناء بنائك للشخصية ، فأنت تضيف المزيد من إثارة إهتمام المتفرج . ويتابع المتفرجون بكل شغف كل موقف وهو يتكشف أمامهم ليعرفوا إذا كان السر سوف يحتوى كل مشاكل الشخصية .

وأنت لا تريد أن تبالغ فى هذا الإجراء فى الوقت نفسه . يجب أن يظل الإنطباع السائد سائدا ، فيما عدا فى تلك اللحظات التى قد تقود فيها طبيعة الموقف شخصاً من هذا النوع المحدد لأن يكشف سره .

لاحظ أيضا هذه الكلمات " شخصاً من هذا النوع المحدد " لا يوجد وقت تزيد فيه أهمية الإعداد والتأسيس عن الوقت الذى تنوى فيه تضمين " سر " . يلزم أن تكون مكوناته هناك ولكنها غير مكشوفة . وإلا فإن المتفرجين سيشعرون أن الشخصية غير ثابتة على حال ، وسيستاءون لهذا ولهم العذر .

وبحق السماء أيضا لا تقدم كل مظاهر " سر " الشخصية مرة واحدة . فهذا شبيه بأن يصبح الشخص كهلاً في تعجل . ولترضى بأن تحتفظ بأجود ما عندك للشخصيات الرئيسية وفي المواقف الحساسة .

هل نحتاج إلى " سر " من أجل إيرل باريش ؟ لا ضرورة لهذا . ولكننا سنعطيه " سرا " على أي حال ، لكي نضرب مثالا فقط . فبالرغم من كفاءته وروحه المرحة الساخرة ، فهو يعد خطراً أيضا ، وإذا حان الوقت ولم يكن هناك مفر فإنه لن يتردد في أن يقتل من أمامه .

هل هذا قابل للتصديق ؟ ومفهوم ؟ ومقبول ؟ طبعاً . ربما لأن هذا قد تكرر حدوثه من إيرل أثناء حرب فييتنام ، وربما أثناء مهمته كمساعد لرئيس الشرطة أيضا .

***

يكفي هذا القدر عن تصور الشخصية . وحان الوقت لكي ننتقل إلى أمر حيوي آخر :
ماهي أفضل طريقة **تقدم** بها الشخصية رجلا كان أم امرأة ؟

١ - عليك أن تدبر أحداثا تأسيسية من أجل الشخصية .

٢- عليك أن تحافظ على سمات هذه الشخصية طوال الوقت .

٣- عليك أن تتمسك بمبادئ نمو الشخصية وتطويرها .

وكل نقطة من هذه النقاط تستحق اهتماما على انفراد .
ولنبدأ .

١- عليك أن تدبر أحداثا تأسيسية من أجل الشخصية .

الطريقة الوحيدة لكي تعبر عن سلوك الشخصية على الشاشة هي من خلال الحركة والحوار : أى الأشياء التى تفعلها الشخصية والأشياء التى تقولها .
و يمكن تقديم الحركة والحوار بأفضل طريقة فعالة عن طريق الأحداث القابلة للتصوير ، أحداث تكشف عن فردية الشخصية وعن علاقاتها .
عليك أنت أيها الكاتب أن تدبر هذه الأحداث بطبيعة الحال . أنها تولد من خلال بناء الحبكة الخاصة بهذا السيناريو . كما يلزم بالإضافة إلى هذا أن يتم تخطيطها بطريقة تخدم الكشف عن مهام هذه الشخصية .
و لتنفيذ هذا ،

أ- أسّس الشخصية مبكراً .

هناك فخ سهل وخطر يمكن للكاتب أن يقع فيه ، إذا فشل فى أن يؤسس سمات هذه الشخصية فى أول لحظة ممكنة . وبدلا من «تنظيم عواطف المتفرجين ومشاعرهم » (لو استعرنا تعبير الكاتب هوارد لندسى) تجاه الشخصية فى البداية ، يسمح الكاتب للشخصية بأن تتسكع وتتعرج خلال سلسلة من المشاهد الهادئة التى لا تساعد على بناء الشخصية ، والتى قد تصبح فيها الشخصية وكأنها قطعة من الأثاث .
هل يحتاج الأمر لأن أقول أن هذا ليس بأبرع تناول ممكن ؟ إنه لا يضيع وقتا سينمائياً قيماً فقط ، بل قد يقود أيضا لخلق إنطباع زائف .
و ما دام الأمر كذلك ، أسس الشخصية مبكراً .

ب - أسّس السمات فى الشخصية

إن الفشل فى تأسيس السمات فى الشخصية - أى الفشل فى تطويره من البداية كشخص من النوع المعين الذى سيؤديه فى الفيلم - قد يؤدى إلى كارثة حقيقية . لماذا ؟ لأن مثل هذا الفشل ، كما أوضحنا من قبل . قد يقود المتفرجين إلى الحصول على إنطباع

زائف عن سمات الشخصية .

و لنفحص فيلما شاهدته فى ليلة سابقة ، على سبيل المثال . بدأ المشهد الإفتتاحى بالبطل وهو يتعامل بخشونة مع بائع غير عدوانى فى متجر ، رفض أن يبيعه خمرا يوم الأحد ، تنفيذا للقانون . واستتبع هذا أن وجه البطل لكماته لا ثنين من رجال الشرطة تدخلا فى الأمر .

إن ما حاول أن يفعله الكاتب واضح تماما . لقد أراد أن يرسى أن البطل شخص قوى مولع بالعراك لا تجب الإستهانة به .

هنا يكمن الخطأ فى الطريقة التى اختارها الكاتب لكى يفعل هذا . لأن البطل ، فيما يخصنى أنا على الأقل ، لم يعد بطلا أو شخصا يستحق الترحيب والتشجيع ، منذ اللحظة التى تعدى فيها على البائع . بل أصبح بدلا من ذلك ، مجرما متجنيا ، ولم يحدث خلال الثمانين دقيقة التى تلت ذلك فى الفيلم ما يمكن أن يغير صورته عندى .

و ما كان أسهل أن يكون هذا الإنطباع إيجابيا ، بدءا من نفس هذا الموقف ! ولنجعل البطل فى هذه المرة ، بدلا من أن يقوم بدور المجرم ، يجلس إلى مائدة يحتسى قدحا من البيرة ، فى الوقت الذى يدخل فيه مجرمان من راكبى الموتوسيكلات . ولندعهما يطلبان الخمر ويبدءان الإساءة للبائع . وهنا يتدخل البطل بشهامة ليكون فى صف البائع . ويصل رجلا الشرطة لفض الإشتباك ، ويحاولان القبض على البطل . ونظرا لأن القبض عليه هو آخر ما يمكن أن يتقبله البطل فى هذه اللحظة بالذات ، يزداد الصراع ، وننتهى إلى ما إنتهى إليه المشهد فى وضعه السابق – ولكن الشخصية هنا أقل تنفيرا .

و إذا عدنا إلى نقطتنا الرئيسية ، نجد أننا قد أسسنا البطل بحيث يتمشى **مع** الشخصية وليس **ضد** الشخصية .

و يساعدنا ، كجزء من هذا التناول ، أن نعتمد على أربعة إجراءات، محددة غالباً ما يتجاهلها الكثيرون .

(١) **أسّس إنطباعا سائداً** . إذا كان البطل حسن التصرف فلا تقدمه عند أول ظهوره وهو يسقط على وجهه فى الطين . وإذا كانت البطلة من النوع الخجول المحتشم فلا مبرر لتقديمها لأول مرة وهي تصرخ بأعلى صوتها لأمر تافه لا إهانة فيه .

(٢) **أسّس الجدارة بالحب** . إذا كانت الشخصية في الفيلم – خاصة إذا كانت الشخصية الرئيسية – جديرة بأن تكون محبوبة ، فعليك أن تؤسس هذه الجدارة بالحب بأسرع ما يمكنك .

كيف ؟ بأن تجعله **يفعل** شيئا محبوباً ، سواء كان ذلك مساعدة إمرأة عجوز على عبور الطريق ، أو أن يداعب طفلاً ضالاً ويهدئه ، أو يطعم كلباً جائعاً . وأنا أوافقك على أنه من الممكن أن تكون أكثر براعة من هذا والأمر يتوقف عندئذ على مدى تخيلك .

كما يمكنك أن تعطي الشخصية هدفاً يوضح انها في جانب العدالة والصواب . أو أن

تعرضه كضحية للظلم والاضطهاد ومع ذلك فهو لم يفقد روحه المرحة . أو أن تكشف عنه وهو واقف بصلابة في مواجهة كارثة ما . أو وهو يقول آراء تتأكد من أن المتفرجين يتفقون معها . أو وهو يحارب ويضحي من أجل الغير .

ولكن عليك ، أيا كان ما يفعله ، أن تجعله جديراً بأن يكون محبوباً !

(٣) **أسّس إثارة الاهتمام** . يتميز الأشخاص الذين يثيرون الاهتمام عن غيرهم في نظر غالبية الناس . وعلى هذا عليك أن تحاول أن تؤسس الشخصية على أن تكون مثيرة للاهتمام .

ولتنفيذ هذا إجعله شيئا يثير الاهتمام ، أو ضعه في مكان مثير للاهتمام ، أو في مكان متغير ، أو في مكان خطر ، أو أن يكون على النقيض من الظروف أو البيئة المحيطة به ، مثل التباين الاجتماعي ، كالأغنياء ضد الفقراء أو الصغار ضد الكبار أو الذكور ضد الإناث أو الحضريين ضد الريفيين ، أو رجال البر ضد رجال البحر أو رجال الشرطة ضد اللصوص وما إلى ذلك . . . وكلها توفر مادة خاما من داخل الموضوع .

(٤) **أسّس الإمكانات** . تنقسم الإمكانات من هذا المعنى إلى نوعين : إمكانات جسدية وإمكانات الذروة .

(أ) **إمكانات جسدية** . الشخصية عبارة عن رجل ضئيل كالفأر يخاف من خياله إلى حد الموت ، وغالبا ما يفر من المشاكل .

و الآن عند الذروة ، يسحب مسدساً ويطلق رصاص على الشرير فيرديه قتيلا .

أنا لا أصدق هذا ، وأشك فى أنك أيضا لا تصدقه .

لماذا لا تصدقه ؟ لأن الكاتب لم يهتم لأن يؤسس إمكانات هذا الرجل الضئيل لمثل العنف .

و بالمثل ، لا تتحول الفتاة الباردة إلى قمة العاطفة بدون سابق إنذار . ولا يتحول الجلف الفظ ليصبح رقيقا حساساً . ولا يكتب الأمى قصة بطولة طويلة .

و لكى تفعل الشخصية شيئا يجب أن تكون مستعدة له . إعرض علينا الرجل الضئيل وهو ينظر بإعجاب إلى الأسلحة النارية فى المتحف الحربى البريطانى ، أو وهو يتلقى التوجيهات عن كيفية إصابة الهدف . ودع الفتاة الباردة تقتنع باقتراح شخص آخر بأن مشكلتها ليست فى نقص الدافع الجنسى لديها وإنما فى فشلها فى العثور على الرجل المناسب والظرف المناسب . وامنح الجلف الفظ الحساسية والرقة فى معاملته لقطته . ولكن لا تفكر أبداً فى أن تجعل الأمى يكتب قصة طويلة .

(ب) **إمكانات الذروة** . إمكانات الذروة ، كما تذكر هى قدرة الشخصية على الإحساس بعاطفتين قويتين فى وقت واحد .

ويتطلب هذا من الناحية العملية أن تعرض هاتين العاطفتين عند الذروة ، الرغبة ، وما إليها ، بصورة مقنعة خلال الأحداث فى مراحل مبكرة . لماذا ؟ لأن الرجل الوحش لا

يتحول إلى بطل بشكل مقنع عند الذروة فقط . عليك أن تمهد لهذا أمام المتفرجين ، وأن تجعلهم يدركون أن الشخصية تحس بالعاطفتين ، وذلك بعرض العاطفتين المذكورتين خلال الأحداث فى مراحل مبكرة من الفيلم .

هذا هو الإجراء المعروف بالزرع والحصد ، . أنت تعرض مسدساً فى درج . . . وعندما يحتاج الأمر فيما بعد - ربما بعد ستة مشاهد أو أكثر - يسحب شخص المسدس ويطلقه على الشرير ويصيبه . وقد يجد البطل والبطلة سعادة ثنائية فى الإستماع إلى لحن من إسطوانة فونوغراف مخرفشة باسم "ليلة ساحرة" . ثم تفرق بينهما أحداث متنوعة . وبعد فترة يحاول البطل أن يرحل بعيداً لإحساسه بالإهانة والرفض . وهنا يستمع إلى التسجيل المخرفش للحن "ليلة ساحرة" فيتوقف وتتسع عيناه . . ويستدير ويصعد السلالم قفزاً إلى شقة البطلة . عناق وختام .

و بالمثل ، عندما تريد أن تبنى ذروة على أساس ما تتخذه الشخصية من قرار بين الرغبة (فى فتاة أو وظيفة أو مليون دولار) والواجب (القبض على والد الفتاة أو اغلاق الشركة أو إعادة المليون دولار إلى مستحقيها الأصليين) ، فمن الأفضل لك من أن تتأكد من أن الشخصية قد أوضحت هذا الخيط الأخلاقى - قرب بداية الفيلم- بأن يضع والدته هو فى السجن ، أو يرفض الترقية أو يجرى وراء السيدة العجوز التى اسقطت حافظة نقودها .

نعم ، إننى معك فى أننى قتلت هذه النقطة عن طريق المبالغة . ولكن تبقى حقيقة أنه ما لم تؤسس قوة شعور البطل أو البطلة قبل أن نصل إلى الذروة ، فمن المحتمل أن تصل هذه الذروة المذكورة مثل الجنين المولود ميتا . وإذا كنت أنا قد أضفت بعض الملح على الأشياء لكى أوضح هذه النقطة ، فإن هذا لا يعنى أنه لا يمكنك أن تطور السيناريو الذى تكتبه بالكياسة والذوق الحسن .

والآن ، إليك جزء تفصيلى أخير : يلزمك أن تبنى الحبكة والشخصية معاً ، مهما نصحك أى شخص بخلاف هذا .

و ينطبق هذا بصفة خاصة على الشخصية ، أى بطل قصتك .

ولا يمكنك فى الواقع أن تصنع ما هو أسوأ من أن تبنى مشهد الذروة قبل أن تبدأ ، لكى تكون لديك صورة واضحة عن العواطف التى ستتصارع داخل ذهن البطل فى ذلك الوقت . وبهذه الطريقة وحدها يمكنك أن تعترض طريق الأحداث التى تسبق الذروة وتبطل مفعولها .

و لا يعنى هذا أنه لا يمكنك أن تهجم على العمل بطريقة مختلفة تتفق مع خيالك . أرجوك أن تفهمنى . ولكن يبدو أن الأمر يتطلب كمية هائلة من الجهد الزائد عندما تعود إلى الوراء لكى تزرع وتراجع عملك فيما بعد ، لأنك فى البداية لا تكون قد فكرت

بالقدر الكافى فى طريق الوصول إلى الذروة .

و يكفى هذا القدر عن التأسيس . وحان الوقت الآن لكى ننتقل إلى نقطتنا الثانية التى تتعلق بتقديم الشخصية .

٢- عليك أن تحافظ على سمات هذه الشخصية طوال الوقت .

إنك لا تؤسس الشخصية مرة واحدة ثم تتركها . بل يجب أن تراعى من آن لآخر كلاً من الإنطباع السائد والموقف السائد والهدف السائد وما إلى هذا ، وان تبرزه فى المشهد تلو الآخر ، بحيث لا تسنح فرصة للمتفرجين كى ينسوها .

ما هو الأمر الرئيسى الذى عليك أن تتذكره ؟ التماسك . أن تحافظ الشخصية على سماتها متماسكة من أول صورة فى أول لقطة إلى آخر صورة فى آخر لقطة . وحتى إذا كان سلوك الشخصية قد يخرج عن المألوف أو يكون متعارضا ، فيجب أن يتم هذا داخل إطار السمات التى إبتكرتها .

ولا يعنى هذا على الإطلاق أنه يجب عليك أن تكون رتيباً وقاطعاً فى كل شىء . بل على العكس . فيمكن للأشياء الصغيرة واللمحات واللمسات أن تحافظ على تذكرة المتفرجين بأن الشخصية "ا" تتصرف بجبن وأن الشخصية "ب" كسولة وأن الشخصية "حـ" هى ذلك النوع من الفتاة التى استوعبت الدروس التى علمتها لها أمها .

و أخيرا ،

٣- عليك أن تتمسك بمبادىء نمو الشخصية وتطويرها .

نمو الشخصية هو أحد العناصر التى يحب النقاد أن يسخروا منها . إنه يعنى أن تبدأ الشخصية فى طريق وأن تنتهى فى طريق آخر .

و لن تجد أى مشكلة فى هذا إذا تذكرت حقيقة بسيطة واحدة هى : إذا قلنا أن الشخصية تنمو خلال مسار الفيلم فهذا يعنى فقط أنها قد تعلمت من التجربة .

وما دام هذا هو الحال ، إسأل نفسك كم كان فى إمكان الشخصية أن تتعلم ؟ وكيف تعلمت ، أى من خلال أى احداث ؟

و الموقف هو باختصار شديد ، شبيه بما سبق أن ناقشناه عند فحص كيف تؤسس الإمكانات . إن الأمر يتوقف على التخطيط والزرع . هذا هو كل شىء .

و سوف تجد فى أغلب الأوقات أنه من الأفضل لك أن تحافظ على الأمر كله مستقيما وبسيطا .

و ماذا عن **كتابة** مادة الشخصية ؟ هناك أمران .

الأول ، تذكر دائما أن هذه منطقة ، مثل غيرها من المناطق ، حيث الكتابة نفسها هى أصغر مهمة . إن التفكير المتصل عن شخصياتك هو أكثر أهمية وإلى أبعد مدى . وأضيف هنا "**التفكير المتصل** " المذكور قد يبلى وينمحى . لقد علق أحد أصدقائى القدامى ، وهو أحد قمم كتابة السيناريو ، على هذا منذ فترة وجيزة قائلاً " إن سؤال : هل يمكن لسام سبيد حقيقة أن يفعل هذا ؟ يصبح فى النهاية سؤالاً مرهقا – خاصة وأن سام هذا مازال يطفو فى مخيلتك على أى حال " .

و الأمر الثانى ، أن البراعة هنا ، كما فى كل أنواع الكتابة الأخرى ، ألا تدع القواعد تحكم عليك بالجمود . وبصفة خاصة لا تكتب كتابة روتينية . والأفضل من هذا كثيرا هو تدون جانبا أفكارك الأولى ، ثم عد إليها بعد ذلك للمراجعة والتعديل .

لماذا ؟ لأن شخصياتك ستتغير أثناء تقدم العمل . كما أن مشاكل بناء السيناريو – دون أن نذكر إرضاء كل الناس الذين عليك أن تنحنى أمام أحكامهم المزعومة طوال فترة العمل فى المشروع – سوف تجبرك غالبا على أن تعيد صياغة أفكارك فيما بعد

و حتى عند كتابة معالجة القصة ، على سبيل المثال ، ستجد أن مفاهيمك تتطور وتتعدل ، كما سنوضح فى الفصل التالى .

٩
معالجة القصة

المعالجة هى بناء أولى ، شبه درامى ، بالفعل المضارع ، للسيناريو . . إنه توسيع وتطوير للتقديم .

ما هو أهم أمر فى المعالجة ؟ الإجابة بدون تردد هى **الوحدة** . . التطوير القوى لقصة واحدة لها محور رئيسى واحد قوى . وإن كان من الممكن تقديم قضايا جانبية وحبكات فرعية ، إلا أنها تبقى تابعة للخطة الرئيسية وخاضعة لها .

وهذا هو السبب فى الأهمية الحيوية للتفكير الواضح فى الفكرة الأساسية وبدء التخطيط العام . وإذا قمت بعملك جيدا فيهما ، فإنهما يوفران أساساً متينا تبنى فوقه معالجتك . وبالتالى فإن معالجتك سوف تكون سليمة أيضا ، ما لم تنحرف فى عملك بشدة .

وللمعالجة ثلاث مهام : المزيد من تحديد البؤرة المقترحة للسيناريو ، وتجسيد القصة ، وإضفاء الإحساس العاطفى على تناول القصة .

و يسير التجسيد مع زيادة تحديد البؤرة جنباً إلى جنب . والغرض من هذا هو أن تدوّن القصة بالقدر الكافى من التفاصيل ، بحيث يتم الكشف عن العيوب ونقط الضعف ويتم علاجها .

ولا يعنى هذا أن العثور على طريقة العلاج أمر سهل دائما . إن تلال هوليوود مليئة بالقصص التى تعذر علاج عللها وعيوبها بحيث لم تصل إلى ما هو أبعد من مرحلة المعالجة .

أما الجانب الخاص بإضفاء الإحساس العاطفى فهذا أمر مختلف إلى حد ما . إنه يعتمد على حاجة المعالجة إلى خلق جو من الإثارة والمحافظة على بقائه ، بأمل أن يشعر به المتفرجون عندما يشاهدون النسخة النهائية للفيلم . ويبدو لى أن هذا الجانب كثيرا ما يتجاهله كاتب السيناريو بالرغم من أهميته البالغة .

كيف يحدث هذا؟ إن السيناريو خلال أغلب مراحله هو فى جوهره خطة عمل . . مجموعة من التعليمات للممثلين ولطاقم الفنيين . إن لغتها وتناولها واقعى . إن إندفاع العاطفة وتدفقها ، التى هى بمثابة القلب النابض للفيلم فى صورته النهائية ، غالباً ما نتركه جانباً فيما عدا ما يكشف عنه وصف الحركة والحوار ، المكتوبين على الآلة الكاتبة أو الكمبيوتر .

أما المعالجة فهي ، على النقيض ، تمنح الفرصة لتدوين كل هذه الأمور . . تسجل

الحالة النفسية ، وتجرب التأثيرات العاطفية ، وتلعب بالأحاسيس .

ومن الضروري أن يتم توصيل الحالة النفسية والعاطفية والإحساس إلى شخصين بصفة خاصة .

أول هذين الشخصين هو **المنتج** . إنه لأمر عاجل أن يكون المنتج مدركاً لروح موضوع العمل - لا مجرد الحقائق - إذا كان عليه أن يصدر حكما سليما عليه .

والأكثر حيوية من هذا أن يصل الكاتب إلى هذا الإدراك أيضا .

ليس هذا الكلام غريبا كما يبدو ، فقد يبدأ **الكاتب** بإحساس معين في مادته ، وهذا لا يعني أنه يعرف ما هو هذا الإحساس ، وبينما يعمل الكاتب في السيناريو ، سواء في تحديد الإطار العام أو في كتابة المعالجة ، يبدأ هنا فقط في اكتشاف أنه من الأفضل إدخال المضمون العاطفي .

الإطار العام للمعالجة

كيف تحدد إطاراً عاماً للمعالجة ؟

الإجابة هي بطبيعة الحال : بأى طريقة تصلح للغرض . ولكن دعنا نتخذ ، بقصد الدراسة والتعليم ، تناولا منطقياً للمهمة على خمس خطوات :

١- ضع الخطوط الأساسية لخلفية الأحداث .

٢- أسّس عناصر القصة .

٣- ركز بداية المعالجة .

٤- خطّط قمم المعالجة .

٥- أوجد حلا للقضية .

ولنبدأ بالخطوات الأولى :

١- ضع الخطوط الأساسية لخلفية الأحداث .

كل قصة وكل فيلم ، لها جذور في الماضي ، لأن الأشخاص المرتبطين بأحداثها على الأقل لهم ماضى .

وبناء على هذا إذا لمعت سكين ، يموت شخص ، ولكن هذا هو نهاية الحدث بالمعنى الحقيقي تماما ، وليس بدايته ، فمعرفة لماذا يستخدم شخص معين السكين في تعامله مع شخص معين آخر أمر حيوي لأي فهم حقيقي للحدث .

وتهجر امرأة زوجها وأبناءها . ولكن هذا هو مجرد قمة الجبل الجليدي العائم . أما البيانات الخاصة بحقائق الأمور والحالة الذهنية التي أدت إلى هذا فهي ضرورية لنفاذ البصيرة الفعلي .

رجل وامرأته من الزنوج الفقراء يتبنيان طفلاً أبيضاً عاجزاً عن الحركة ، رغم استياء كل الجيران ، لن تتم أى درجة من الفهم الكامل للموقف إلا إذا أدركنا ما حدث من قبل .

إنه في صالحك ككاتب أن تعرف هذه الحقيقة . وأيا كانت قصتك ، عليك أن تدون بإيجاز خلفية الأحداث . أوضح جذورها عارية ، تابع الأحداث التي جمعت بين شخصياتك ، أوضح في ذهنك على الأقل أساس العلاقة بينهم والأسباب التي جعلتهم يرتبطون بموضوعك أو فكرتك الأساسية .

صحيح أن أكثر هذا لن يصل إلى الشاشة . ولكن بدونه قد لا يكون لديك سيناريو تبدأ به .

ويقدم فيلمنا " سيارة نقل النقود ٤٥٦ " عدة أمثلة لهذا . وأول ما يخطر على البال منها هو : كيف وصلت هذه الـ ٦٠٠٠٠ دولار من الأوراق النقدية المسروقة المعروفة الأرقام إلى صندوق إيداع فلورانس تيت في بداية الأمر ؟

من المؤكد أن فلورانس نفسها لم تضعها فى صندوقها ، فهى نموذج للإستقامة .

و لنفرض مثلا ، أن فلورانس كانت تتقاسم صندوق الإيداع مع ابن أخ تافه لها . رحل عن الدنيا حاليا . ولأنها لم تكن تدرك عيوبه ، كانت تقتسم الصندوق معه ، بل وكانت تجعله يدير بعض شئونها المالية بعد أن أصابها المرض .

وابن الإخ هذا هو من النوع الذى قد يشترك فى عملية سطو على أحد البنوك . كما لم يكن ليتردد فى إستبدال الأوراق النقدية المسروقة بمدخرات فلورانس .

و لكى نعقد الأمور ، لنفرض أن إبن الأخ غير مذنب . وإنما الشرير هو كوينتوس جيمس العجوز ، الموظف الصغير بأحد البنوك . وربما أن ابن الأخ قد ترك مفتاح صندوق الإيداع مع كوينتوس للمحافظة عليه . وعندما مات ابن الأخ مقتولا بعد ذلك ، سنحت الفرصة لكوينتوس لفتح الصندوق واستبدال نقود فلورانس تيت بالنقود المسروقة .

و يمكنك أن تبدأ من هنا . فما لم تكتشف سيل روبنسون هذا التبديل ، لم يكن ليخطر على بالها أن تقحم إيريل باريش فى عملية سرقة . وما لم يكن إيرل أحد تلاميذ ميس تيت عندما كان صبيا فى غرب فرجينيا ، لما فكر على الإطلاق فى قبول فكرة سيل روبنسون الجنونية .

كل هذا يشكل **خلفية الأحداث**، أى الجذور التى تنبع منها القصة الحالية . وغنى عن الذكر أن هذا النوع من متابعة الماضى يمكن أن يستمر بلا حدود . كما يمكن أن يصطدم بالأرض . إلا أنه بدون قدر من هذه المتابعة ولو قليل ، فإن فجوات الحبكة سوف تتفتح وتتسع أمامك فى السيناريو الذى تكتبه . مثل التصدعات العميقة فى الجبل الجليدى العائم . إنها فرصة لا يجب أن تتعرض لها . خاصة عندما يكون فى إمكانك أن تحل كل مشاكلك بسهولة بقليل من التفكير والتأمل .

و لقد تذكرت الآن أنه توجد نقطة . هنا المكان المناسب لها . عليك أن تتذكرها دائما

بكل الوسائل الممكنة . غالبا ما يحدث عندما تبدأ تطوير الخلفية لأحداث القصة ، أن تكتشف ببساطة أنه لا يوجد بديل عن الصدفة والتصادف : إن الحياة نفسها تسير بهذه الطريقة أحيانا ، هذا هو كل ما فى الأمر .

و هذا مقبول تماما ، مادامت تضع فى مخيلتك أن المتفرجين سوف يسامحونك على الصدف التى تقحم بطلك **داخل** المشاكل ، ولكنهم لن يسامحوك على تلك التى تنقذه منها . إن الأمر يشبه التقليد فى توقع سوء الحظ عند تقدير ميزانية أى فيلم ، وليس حسن الحظ .

٢- أسّس عناصر القصة .

أن تؤسس ، من الناحية السينمائية ، تعنى أن توضح عنصراً ما أو مظهراً ما من الفيلم بحيث يسهل التعرف عليه وتمييزه فى عيون المتفرجين . وعلى هذا ، تقدم لقطة تأسيسية أو لإعادة التأسيس ، بحيث توضح العلاقة بين الأشخاص والأشياء والخلفية .

و تختلف الأمور إلى حد ما فى معالجة القصة . هنا يصبح السؤال ، أين وكيف تقدم **عناصر القصة المختلفة** . . الشخصيات والمواقف والأماكن وما إلى ذلك .

أ - الشخصيات .

لقد طرقنا هذا الموضوع من قبل فى الفصل السابق . ولن نضيف هنا شيئا سوى أن نكرر أنك لا تؤسس الشخصيات فقط فى حد ذاتها ، أى وجودها الجسمانى ، ولكنك تؤسس أيضا صفاتها المميزة ، وعلاقاتها وردود أفعالها بالنسبة لبعضها البعض ، والإنطباعات التى تريد أن يتركوها على المتفرجين .

ب - المواقف .

المواقف هى أوضاع الأمور التى تجد فيها الشخصيات نفسها فى علاقة مع فكرتك الأساسية . وأحيانا تشكل هذه الأوضاع للأمور **مآزق وورطات**، أى مواقف تثير عواطف غير سارة عند بعض الشخصيات . وفى أحيان أخرى لا تفعل هذا . وأيا كان الموقف فى وقت معين وفى مكان معين ، فمن الضرورى أن تؤسسه - أى تدع القراء يعرفونه - بوضوح قاطع فى معالجتك .

جـ - الأماكن

من الواضح أن كل قصة يتم تمثيلها فى مكان واحد أو أكثر . وقد يفوت الكاتب أحيانا أن يدرك أن لهذه الأماكن سماتها الشخصية ، مثلما هو الحال مع الشخصيات .

يجب تحديد هذه السمات على الورق فى معالجتك للقصة ، وبوصف مناسب . إجعلها موجزة بطبيعة الحال ، ولكن حاول فى نفس الوقت أن تسجل روح البيئة ، سواء كانت حجرا أسمر أو بار ، حظيرة للمواشى أو مسكن من دور واحد .

د - الحالة النفسية .

تختلف الحالة النفسية من فيلم إلى آخر، بل ومن جزء من فيلم معين إلى جزء آخر منه . ومعالجة القصة التى لا توضح هذا العنصر الحيوى لا تؤدى مهمتها بالكامل .

ولا يكفى مجرد التصنيف كأن نقول "إنه يوم سيء بالنسبة لسوزى" بل يجب تجسيد هذه الحالة بأن نقول "يبدو أنها لا تلقى إلا العبوس والتقطيب في كل مكان . إن الرياح تدفع الأمطار نحوها فى قسوة ، وحتى السيارات التى تمر بجوارها تجعل الماء يتناثر عليها بشدة" .

هل يعنى ذلك أن كل هذا سيتم إستخدامه عندما يحين وقت تصوير الفيلم؟ هذا محتمل . ولكننا نكون الآن قد رسمنا الصورة ، وخلقنا الإحساس ، وساعدنا على إحياء قصتك فى أذهان أولئك الذين سيقرأون معالجتك . ويعنى هذا الفرق بين الموافقة والإعتراض .

٣- ركز بداية المعالجة .

لكى يكتسب الفيلم بداية جيدة يلزمنا شيئان : رباط واصرار . ولكل منهما أهميته القصوى

أ - **الرباط** (أو المصيدة أو الخطاف)

إنك تبدأ أى فيلم بمحاولة للإستحواذ على اهتمام المتفرج . وأنت تفعل هذا باستخدام الظهور التدريجى على حدث أو حركة تأمل أن تثير حب الإستطلاع أو أى إحساس آخر بقدر كاف لدى المتفرجين لتغريهم بالإندماج فى قصتك وهى تنمو وتتطور .

هذا الرباط - ويسمونه فى التليفزيون " المثير " - قد يعرض أى شيء من إنفجار قنبلة إلى قطرات المطر التى تنزلق على زجاج إحدى النوافذ ، ومن تصادم سيارة إلى ضحكات طفل . وغالبا ما يتم عرضه قبل أو أثناء ظهور عناوين الفيلم . وكل ما يهمنا أن ما يظهر يلزم أن تكون له إمكانات حدوث عواقب مؤلمة أو مثيرة لشخص ما ، على أحد المستويات ، بحيث يظل المتفرجون فى توقع للتطور الدرامى الذى سيحدث أمامهم مأسورين فى مقاعدهم .

و ما دام الأمر كذلك فإنه يستحق منك أن تخصص له عددا معقولا من الساعات ، وأن تذرع غرفتك ذهابا وجيئة ، حتى تصل إلى أفضل رباط (أو خطاف) وأقواها أثرا بقدر الإمكان .

تحذير مهم : لا تبالغ .

أى لا تنشئ رباطا له من القوة وعنف الإصابة وإثارة الإهتمام و تحريك العاطفة أكثر مما يمكن لباقى قصتك أن يسايره ، وبذا تخلق مضاد للذروة . نعم ، إن هذا من الممكن أن يحدث بل ويحدث فعلا من آن لآخر ، ولا يمكنك أن تتحمل نتيجة هذا . ولذا . . أمسك متفرجيك برباط ، ولكن إفعل ذلك بإحساس بما هو مناسب من عدمه !

و سوف تحصل على أفضل النتائج إذا كنت . أثناء المسك بالرباط ، تفكر أيضا فى

ب - الإصرار

كما أوضحنا من قبل ، يلزم أن يكون لكل شخصية رئيسية فى أى قصة **هدف** ، يهتم بأن يحققه داخل إطار الموضوع أو الفكرة الأساسية . ويمكن فى الواقع تعريف القصة العملية بأنها سجل لبحث عن : كفاح ونتيجته .

و تبدأ قصتك – وأقصد تبدأ **فعلا** – عندما تتعهد الشخصية بتحقيق الهدف وتصر على ذلك ، فهنا فقط تبدأ أنت فى تأسيس وإرساء " سؤال القصة " الموّحد لها : هل ستنجح الشخصية فى جهودها لإحراز الهدف ، أم لا ؟ هل سيحصل الفتى على الفتاة ، أم لا ؟ هل ستحصل المرأة على الوظيفة ، أم لا ؟ هل سيفوز المتهم بالحرية ، أم لا ؟ هل ستحصل الأم على طفل ، أم لا ؟ هل سيمسك الشرطى باللص ، أم لا ؟ هل ستنتصر الزوجة المدمنة على شرب الخمور ، أم لا ؟ هل سيصل الرجل الضعيف إلى احترام نفسه ، أم لا ؟ .

و إن كان هذا التناول المبسط قد يبدو غريبا لأول وهلة ، إلا أنه صالح للعمل . وإذا تم إستخدامه بحذق ومهارة فلن يبدو أنه خال من الفن . وبدونه لن تضيف المكونات الأخرى إلا القليل .

و نجد فى السيناريوهات الضعيفة أن كل الخطوات التمهيدية قد سبقت لحظة التعهد والاصرار . فقد تتحرك الشخصية الرئيسية خلال هذا المشهد وذاك ، وخلال أحداث متنوعة هنا وهناك وكلها بلا قصد واضح ، وبلا هدف قد وهب نفسه لتحقيقه .

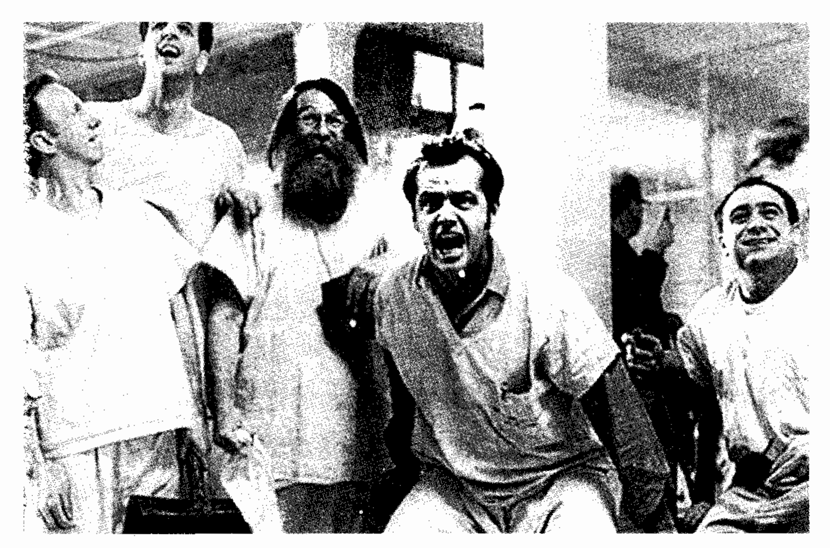
و لا يصح أن **تبنى** قصة لا يكون للشخصية الرئيسية فيها هدف واضح . وكلما أسرع بالإصرار على تحقيق هذا الهدف والتزم به ، كلما كان هذا أفضل .

و من جهة أخرى ، لا ضرورة للدخول فى الموضوع قفزا ، إذا كان الحكم المتأنى فى صالح الدخول الهادىء الناعم . فهنا ، كما فى كل الأحوال ، للحاسة السادسة دخل كبير .

و من الحكمة أن تبنى كل شيء تبعاً لإصرار الشخصية . فمثلا ، قد تريد أن تبدأ بأن توضح الموقف . . وأن تكشف أن الشخصية يمكنها أن تتخذ أحد إتجاهين أو أكثر . وقد يبدو للشخصية أنه درب من الجنون أن تختار طريق الكفاح والنضال ، ولكن المتفرجين يتوقون لأن يسلك هذا الطريق . ويتبع هذا أنه عندما تقرر الشخصية أن تخوض المعركة بالرغم من كل المصاعب فإن رضاء المتفرجين يصل إلى قمته . لقد أمسكت بالمتفرجين جيدا بفضل رباطك ، ولن يخيب أملهم شيء الا اذا كان عملك فى المشاهد التالية سيئا حقا .

هل تريد أمثلة لهذه النقطة ؟ إنها تتراوح بين أفلام " **شين** " و" **ملف الأوديسا** " و" **دعم رئيس الشرطة فى منطقتك** " و" **طار فوق عش المجانين** " . وتجد فيها جميعا الإصرار المبنى بكل عناية .

و لا يعنى هذا أن تحتاج الشخصية لأن تتعرف على هدفها وعلى إصرارها وأن تثرثر



فيلم طار فوق عش المجانين

حوله . ومن المحتمل أن يكون كل ما تحتاج إليه هو حدث يبدو صغيرا - مثل إطفاء سيجارة أو إختيار ورقة كوتشينة أو إضاءة أو إطفاء الأنوار . المهم هو مجرد أن تدع المتفرجين يعرفون بطريقة ما أن الشخصية لها إتجاه .

كما يجب أن نلاحظ أننا أحيانا نكافح لكى نحتفظ بشىء وليس لكى نحصل على شىء . وقد تناضل فتاة من أجل حقها فى البقاء دون زواج ، وقد يكافح رجل من أجل الإحتفاظ بوظيفته بالرغم من وصوله لسن الإحالة الإجبارية إلى التقاعد ، وقد يدافع رجل وزوجته عن مسكنهما ضد إنشاء طريق سريع . كل هذا أيضا يضيف إلى الهدف والإصرار .

ملحوظة : قد لا يكون هدف البطل عندما يبدأ الفيلم هو الهدف الذى تتناوله قصتك . قد يكون البطل " يمر مروراً عابراً " ، كما تقول كلمات كاتب السيناريو المخضرم **ويليام باورز** ، عندما يقطع عليه موقف القصة طريقه ويجعله ينخرط فى مغامرات لا علاقة لها بكل ما كان يتوقعه من قبل .

و باختصار ، فإن العالم جميعه مفتوح أمامك فيما يتعلق بإختيار البداية . ويمكنك أن تختار لها ما تريد ، من تناول المخدرات فى صمت كما فى فيلم " **الراكب السهل** " إلى مناظر الدم وهدير الأصوات كما فى فيلم " **الصحبة المتوحشة** " -ما دمت تمهد بهذا إلى الرباط والإصرار .

وماذا عن إيرل باريش ؟ أنه يواجه بمناشدة للإشتراك فى سرقة سيارة نقل النقود ، وعليه أن يتخذ قراراً ، وأن يصر عليه . وما لم يفعل هذا فلا قصة لدينا .

و من المهم أيضا أن أقول لك

٤- خطّط قمم المعالجة .

وكما أن القصة تبدأ عندما تلتزم الشخصية الرئيسية بهدف محدد ، فإنها تنتهى عندما تنجح الشخصية أو تفشل فى جهودها .

و بين البداية والنهاية فإن الشخصية تكافح ضد المصاعب والمشاكل لكى تصل إلى هدفها ، فى سلسلة من المواجهات المتتالية .

وكتابة المواجهات فن فى حد ذاته ، سنتحدث عنه فى الفصل التالى . ويكفى هنا أن نقول أن المواجهة هى وحدة الصراع – الوحدة التى تعرف أحيانا باسم المشهد الدرامى – وأنها الأساس الذى تعتمد عليه أى قصة فى تطورها وتقدمها . هذه الوحدات وفواصل الانتقال التى تربط بينها ، عندما يتم ربطها ببعضها البعض ، هى التى تشكل جسم فيلمك .

و بعد هذا يلزمك فى تخطيط معالجتك أن تتذكر دائما ثلاثة أمور هامة :

أ- تجنب ما يمكن توقعه مقدما .

يجب أن يكون هدفك فى تخطيط فيلمك هو تحديد سلسلة من التطورات المنطقية غير المتوقعة ، تثير الإهتمام بالقدر الكافى الذى يشد المتفرجين إلى قصتك . وإن كانت تجربتهم تدلهم على أن البطل سوف ينتصر حتما ، إلا أن **الطريقة** التى سينتصر بها يجب أن تكون مفاجأة سارة مثيرة لهم .

وينطبق نفس هذا المبدأ فى كل مرحلة . ولنسلم جدلا بأن المتفرجين سوف يعرفون أن شيئا ما سوف يحدث عند لحظة معينة . لا تلوم إلا نفسك إذا عرفوا **ما هو** هذا الشىء .

كيف تتجنب ما يمكن توقعه مقدماً ؟

ليست هذه بمشكلة من الناحية النظرية . إنك أولاً تضع نفسك فى مكان المتفرجين وتتصور ما الذى يتوقعون حدوثه . ثانياً ، إنك تدوّن قائمة بالتطورات البديلة المحتملة ، ثم تختار منها ما تشعر بأنه سيكون أكثرها وقعا . ثالثا ، تقوم فى اللحظة المناسبة فى السيناريو الذى تكتبه ، بادخال العناصر أو الأشياء أو الأحداث التى ترى أنها ضرورية لتقديم التغيير المفاجىء الذى إخترته .

وعلى هذا ، وفى أحد سيناريوهات الرعب التى لا تستحق المدح من بين ما كتبته ، كان بطلى يجوس فى المخبأ السرى للعالم المخترع المجنون . ويكتشف هناك مجموعة من خدم هذا الشرير ، وهم من نوع الزومبى (ميت تعود إليه الحياة بطريقة شريرة !! فاقداً لحرية الإرادة وللقدرة على الكلام) ، واقفين فى سبات داخل صناديق بشكل التوابيت . ويستمر البطل ويدخل حجرة أخرى متجسساً على العالم . وعندما يبدو أن البطل قد إنتصر ، ينفتح فجأة بابان ويخرج من كل منهما زومبى يمسكان بالبطل ليعود من حيث

بدأ ، وإن كان فى حال أسوأ ، لأنه الآن أسير العالم .

أعتقد أن النوذج واضح . فالمتفرجون يعرفون أن شيئا سيحدث بالتأكيد ، ولكنهم لا يعرفون ما هو . وحيث أن لكل زومبى إمكانات معروفة من المشاهد السابقة ، فقد أوجدتهم ببساطة فى الحجرة المجاورة لمعمل العالم ، ثم تركت البطل يخطو إلى الأمام . ومن الواضح أنه لا خوف منهم ماداموا فى حالة ثبات .

ويدخل البطل المعمل الآن . . بحذر تجاه العالم . وينفتح بابان ، الآن فقط ، من ورائه ليكشفان عن إثنين من الزومبى بدون توابيت . ووجودهما منطقى وإن كان غير متوقع . ويندفعان نحو البطل - لعل الفكرة واضحة الآن .

ولسوء الحظ ، قلما يتم تدبير هذه الحيل بهذه الدقة والسهولة . إن الوصول إلى الإجابات الصحيحة لما تتطلبه المعالجة تحتاج إلى الكثير من المعاناة وشد الشعر .

ب - إبرز السلبيات .

يوضح المثال السابق هذه النقطة أيضا . وما دام المتفرجون قد حضروا إلى دار العرض ليقلقوا ، فيتبع هذا إنهم سيزدادون تمتعاً كلما ازداد البطل توغلا فى المشاكل مع تقدم الفيلم . ولتنفيذ هذا عليك بمبدأ " كل ما يخرج من طاسة القلى يقع فى النار " . أى أن كل جهود البطل لتحسين الموقف تنتهى بأن تجعل الموقف المذكور أسوأ من ذى قبل . الشرير بعد أن كان فاقد الوعى على الأرض ، ينتصب واقفاً الآن ومعه سكين فى كل يد . والبطلة بعد انقاذها من برج الحصن ، يتضح أنها فقدت ذاكرتها . وصندوق الكنز عندما يفتحه أحد يسبب إنفجاراً يؤدى إلى غرق السفينة .

هل هذه مبالغة فى الميلودراما ؟ وماذا عن البطل عندما يعود إلى عائلته بعد غياب ١٨ شهرا فى الخدمة عبر البحار ، وتنتظره الزوجة عند الباب الخارجى . . . و هى حامل بكل وضوح . أو عندما ينحنى البطل لكى يحتضن إبنه الذى يبلغ من العمر سنتين ونصف . . وينفجر الطفل صارخا من الخوف . . أو عندما يفتح البطل باب المطبخ . . ليرى فأرين يتسابقان عبر الأرضية القذرة .

هل قلت ما فيه الكفاية ؟

جـ - إفصل بين الأزمات .

من الضرورى فى التخطيط أن تقرر أى الأحداث ستكون الكبيرة والمهمة والحاسمة . وبعد أن تستقر عليها إفصل بينها ، بحيث تكون هناك فرصة أمام المتفرجين لكى يستعيدوا أنفاسهم من إحداها قبل أن تغمرهم بالحدث التالى .

و لنفرض الآن أن لديك ستة أو ثمانية أو عشر أزمات : بعضها رئيسى وبعضها ثانوى : بعضها كالجبال وبعضها كالتلال المنخفضة . والمعتاد أنك ترتبهم بشكل يسمى

بالأحداث المتصاعدة ، أى القوة المتزايدة ، مع خلق التوتر من البداية إلى النهاية .

وعلى كل حال فلا يمكن للتوتر **وحده** أن يبنى شيئا . أنت فى حاجة إلى وديان بين قمم قصتك . وما دامت هذه هى الحال ، فأنت فى حاجة لإدخال أجزاء هادئة لتتوازن مع أجزاء التوتر . . كأن تقدم حبكة فرعية (نوعا من القصة الثانوية المنفصلة وإن كانت مرتبطة فى الوقت نفسه ، والتى قد ترتكز على الشخصيات الثانوية) ، أو تقدم جزءا من التخفيف المضحك ، أو مادة تركز على مرور الوقت وتغيير المكان ، بدلا من الإعتماد على التركيز على تطور القصة .

و الوقت المناسب لكى تعد كل هذا هو فى مرحلة معالجة القصة . . بالرغم من أنك ستتعرض لها بمزيد من التفاصيل فيما بعد ، فى مرحلة تتابع الأحداث ومرحلة إعداد سيناريو المشاهد العامة .

٥- إوجد حلا للقضايا .

عليك إن آجلا أو عاجلا ، أن تنهى قصتك . ويعنى هذا أيضا ، أنه عليك أن تنهى التوترات التى بنيتها خلال ٨٠ أو ٩٠ أو ١٠٠ دقيقة من تعاملك مع الرغبة والخطر .

كيف تنهى هذه التوترات ؟ وبوجه التحديد ، كيف تنهيها بطريقة ترضى المتفرجين ؟

هناك أمران يتعلقان بهذا الموضوع .

أ - إنهاء التوترات الناشئة عن الموضوع .

توترات الموضوع هى تلك التى تعتمد على أمور آلية . كيف تنقذ البطلة من المنزل المحترق ؟ كيف تنقذ البطل من فرقة إطلاق النار ؟ كيف تحل الشفرة ، أو تجد الوصية ، أو تتحكم فى الوباء المروع ؟

من الممكن أن يكون هذا مشكلة . وعندما تصل فى بناء قصتك إلى حد الذروة ، فغالبا ما تكون قد خلقت حالة تتشابك فيها الأمور وتتوتر .

و من حسن الحظ إنك متمكن الآن من إجراءات حل الألغاز . إنها نفس الإجراءات التى تستخدمها عند إبتكار التعقيدات والأزمات المنطقية والتى لا يمكن توقعها ولا التنبؤ بها مقدما ، فى الجزء الأوسط من فيلمك .

و الآن عليك أن تستخدم نفس التناول لكى تحل بدلا من أن تعقد . إنك تتبين ما يتوقعه المتفرجون . . وتدبر بديلا مختلفا . . وتزرع (أو تمحو) هذه العناصر بما تمليه الضرورة لإبراز العمل .

ب - إنهاء التوترات الناشئة عن الشخصيات .

لن ينتهى التوتر بالكامل عند المتفرجين إلا إذا رضوا عن الطريقة التى انتهت إليها الأمور بالنسبة للشخصيات فى فيلمك . إن حل المشاكل الآلية وحدها لا يكفى هنا .

و على أى حال، فالإجابة بسيطة نسبياً . إنك تمنح كل شخصية ما أوضحت أنها تستحقه، على أسلس الكفاءة والسلوك .

الكفاءة ؟ تعنى أنك لا تجعل لاعب الجولف المبتدىء يفوز بالبطولة منتصراً على اللاعب المحترف . ولا أن تجعل الساعى يتحدى جهابذة كلية العلوم، ولا أن تجعل شمطاء المدينة تطالب بالكأس فى مسابقة الجمال . إنها عنصر **الإمكانات** الذى ناقشناه فى الفصل الثامن .

والسلوك أمر مختلف . ولعدم توفر كلمة أفضل فلنجعله يتساوى مع الأخلاقيات . إنها تعنى أنه اذا سلكت الشخصية سلوكا يعتقد المتفرجون أنه كان يجب عليها أن تسلكه فإنها تنتصر، وإن لم تسلكه فإنها تفشل .

والمشكلة هنا - وهى لا تقتصر على كاتبى السيناريو - أن الأخلاقيات تتغير، وخاصة بالنسبة لصغار السن الذين يكونون الغالبية الساحقة من متفرجى السينما . إن " أخلاقيات الموقف " تحل محلها تدريجياً، وأصبح تحديد ما هو " خطأ " يتم على أساس الظروف المحيطة، وليس على أساس أحكام مطلقة .

وعلى هذا، ومن سنوات ليست بالبعيدة، كانت عقوبات الإنحراف الجنسى بالنسبة للفتاة تتضمن الحمل غير الشرعى، والأمراض الجنسية واحتقار المجتمع والكوارث الإقتصادية .

أما الآن فقد وفرت الأقراص قدراً كبيراً من التحكم فى الحمل، وسيطرت المضادات الحيوية على الأمراض إلى حد كبير، وتغلبت القدرة على التحرك والانتقال وحركات التحرر النسائية على كثير من جانب الإحتقار، وحل انتقال الفتيات إلى وظائف أفضل مشكلة التواجد الإقتصادى .

وغنى عن الذكر أن هذا قد أثر على المواقف السينمائية . كما تغيرت أيضا، وبشكل أكثر ضرراً، النظرة إلى الجريمة، وخاصة الإعتداء على ممتلكات الغير . اعتمادا على نظرية أن " حقوق الإنسان تعلو على حقوق الملكية " . وعلى عقلية أحداث ووترجيت، وتقبل الإنحراف كطريق للحياة، إندفع المتفرجون نحو أفلام ترحب بمبررات المحتالين فى صناعة الملابس (فيلم " **انقذ النمر** ")، وتوافق على أنه من المقبول أن تحتال مادام المحتال عليهم محتالين أصلا (فيلم " **اللدغة** ")، وتؤيد السرقة الناجحة لأحد البنوك (فيلم " **تشارلى فاريك** ") وتتابع بمنتهى السعادة اثنين من رجال الشرطة نيويورك وهما يسرقان ثروة هائلة (فيلم " **عسكر وحرامية** ") . ومن الواضح أنه ليس من سبيل المصادفة أن الأغنية المصاحبة للفيلم الأخير كان عنوانها " **كل شخص له حيلته** " .

ولا يعنى هذا أن الجريمة ضد الأفراد قد احتجبت . إن فيلم " **رغبة الموت** " يقول ضمنيا أن عنف الأشرار يبرر العنف الذى يرتكبه من عينوا أنفسهم بأنفسهم لتحقيق العدالة . ويوازن فيلم " **البرتقالة الآلية** " بين أخطاء الشرير وأخطاء المجتمع . ويخوض



فيلم رغبة الموت

فيلم " **بونى وكلايد** " فى الدماء لإثبات البطولة الشعبية . ويوضح فيلم "**كلاب القش** " كيف يمكن للمثقف المطعون فى شرفه أن يصبح أشد فتكا ممن طعنه .

ويصل بنا كل هذا إلى أنه قد أصبحت اليوم جدارة الشخصية الرئيسية بالحب وحاجته ورغبته ، أو مجرد حقيقة أنه يواجه شراً أو معارضة متخفية ، أصبحت مقبولة لتبرير أعنف إعتداءات ممكنة على ما كنا نعتبره بالأمس من المبادىء الأولية للأخلاقيات . وإذا إندمج المتفرجون عاطفيا مع الشخصية بالقدر الكافى ، فإنهم يرحبون تماما بكل ما يفعل . ويغضبون من كل السلبيات التى تحدث له . ولا يحتاج الأمر إلى بصيرة خارقة لكى ترى أن غالبية وقع فيلم " **الراكب السهل** " قد نتجت من تعاطف المتفرجين الشبان مع إثنين من مدمنى المخدرات ، هما الشخصيتان الرئيسيتان واقتناع المتفرجين بأن الشخصيتين المذكورتين لا تستحقان الموت .

ولا يوجد داع خاص لكى نندب حظنا على ما صارت إليه الأمور . ولكن من المهم أن نفهم الموقف . إن جذور الموضوع ، فى كل الإحتمالات ، أن الأخلاقيات تتغير لأن العالم يتغير . لقد تسبب إنكماش الكرة الأرضية وتزايد الإنفجار السكانى فى تحطيم إحساس الإنسان بقيمته الفردية وبحدود مسئوليته . لقد يسر أى مجتمع فيه رخاء ووفرة ، وجود معادل معاصر لـ " أجر الشحاذ " وهو التعبير المفضل لدى كروبو تكين وأمثاله من النظريين الفوضويين . ونظراً لاحتجاب الإحساس الإنسانى بسبب الميكنة والخضوع للأنظمة الحكومية ونظراً للإحساس بالضياع فى المجتمعات الشمولية ، لجأ عدد كبير منا إلى عالمهم الخاص ، إلى مجتمعات مجزأة كوناها نحن .

وما دامت الأمور تسير على هذا الحال ، يجب أن يستمر هذا الحال ، يجب أن يستمر

كاتب السيناريو متيقظا ومدركاً لجمهوره وتفكيره وأحاسيسه . إن كاتب السيناريو لا يتجرأ الآن على توقيع العقوبات أو منح الجوائز لشخصياته بلا وعى أو وفق المعايير القديمة ، وإلا فقد إتصاله وأثر على إمكان تصديق ما يقدمه . وهو لا يحتاج - بل ولا يجب - أن يتخلى عن معاييره الشخصية لكى يجارى الوضع الجديد . وإذا كانت معاييره المذكورة مفهومة ومعقولة بالقدر الكافى ، وكان الكاتب نفسه يملك قدراً يسيراً من التصور الإبداعى ، فما زال يمكنه أن يقدمها إلى أى نوع من المتفرجين . ما دام يتناولها مع مراعاة وجهة نظر هؤلاء المتفرجين .

نكتفى بهذا القدر عن " **ما يجب عمله** بالنسبة للإطار العام للمعالجة التى تكتبها . والآن ، ماذا عما لا يجب عمله ؟

سوف نقصرها هنا على خمسة تحذيرات :

١- إحذر الحبكات البلهاء .

٢- إحذر المواقف الجامدة .

٣- إحذر المعارضة المتفرقة .

٤- إحذر تعدد الشخصيات أكثر مما يلزم .

٥- إحذر الرمزية فى الفكرة الرئيسية .

و لننطلق الآن !

١- إحذر الحبكات البلهاء .

الحبكة البلهاء هى الحبكة التى تتضمن شخصية أو إثنتين من الشخصيات الرئيسية تتصرف كما يتصرف البلهاء حتى يمكن للقصة أن تكتمل .

وهذه هى القصص التى تتضمن أبطالا يتحدون القتلة المجرمين ، والبطلات اللاتى يتفقن على موعد لمقابلة القتلة فى أبراج القصور المنعزلة ، والأشرار الذين يعتقدون أن مخبر الشرطة قد أصبح فى جانبهم فجأة .

و لتجنب مثل هذه البلاهة ، تعود على أن تسأل نفسك : " **لماذا** يتصرف جو (أو سام أو سوزى أو جريزلدا) هذا التصرف ؟ " ، " هل هناك ضغط كبير عليه (أو عليها) بحيث يم-- كن فى هذه الظروف أن يتصرف شخص عادى ، غير متخلف عقلياً ، مثل هذا التصرف؟"

٢- إحذر المواقف الجامدة . فيلم الصور المتحركة يجب أن يتحرك ، وأن يروى قصته بالحركة . وإلا فإنه لا يستفيد من ميزة أمكانات وسيلة التعبير السينمائى .



فيلم عربة السفر

و لسوء الحظ ، كثيرا ما يحدث أن يكتب الكاتبون سيناريوهات يجلس فيها أشخاص **يتحدثون** عن الماضى والحاضر والمستقبل .

و ما هو أسوأ أنهم يختارون مواضيع لا تمنح فرصة لشىء أن يحدث إلا أقل القليل . ولا تمنح فرصة للقصة لكى تتطور عن طريق أشخاص يفعلون أشياء .

لقد تم عمل أفلام جيدة ، ومازال هذا ممكنا ، بأماكن قليلة جدا وحركة محدودة تماماً . ولكن لهذا النوع من الأفلام مشاكله الخاصة ، فتأكد أولا من أنك مستعد لمواجهة هذه المشاكل قبل أن تلقى بنفسك فى مياه يحيط بها الضباب من كل جانب .

٣- إحذر المعارضة المتفرقة .

قد تعارض جميع العناصر المختلفة شخصيتك الرئيسية ، فى نفس الوقت أو على التتالى ، وهو يتحرك خلال قصتك تجاه هدفه . فليس الطقس هو الذى يقف ضده وحده ، بل نجد أيضا أن المسئول عن المعدية يرفض أن يعبر النهر والأمواج بهذا الإرتفاع ، وأن عائلة مينونايت بأسفل الطريق يستاءون من استخدامه للجرارات ، وأن مدير البنك مصمم ألا يفك الرهينة عن بيت الأسرة القديم وما حوله من أرض ، وشقيق البطلة يريد أن يتخلص من نصيبه ، ومنافسه قد أقسم على أن ينال منه " ويشرب من دمه " . أما الجار فإنه يحشو بندقية الرش بذخيرة صيد الحيوانات بدلاً من ذخيرة صيد الطيور .

يجب أن يبرز أحد هذه العناصر كطرف رئيسى فى مقاومة الشخصية الرئيسية ، وكلما



فيلم شارع غروب الشمس

تم هذا بسرعة كلما كان أفضل . لماذا ؟ لكى يكون للبطل شخص أو شيء محدد عليه أن يهزمه، أو ينهزم منه، عند الذروة، وأوج الصراع لتحقيق الهدف . . لاحظ ريك ضد ستراتر فى فيلم " الدار البيضاء " ، ورينجو ضد الإخوة بلامر فى فيلم " **عربة السفر** " ، وجو جيليس ضد نورما ديزموند فى فيلم " **شارع غروب الشمس** " .

هذا أمر هام لحد كبير . وبدون مثل هذا العنصر المعارض الرئيسى سيكون من الصعب ، وربما من المستحيل ، أن تصل بالذروة إلى بؤرة محددة لها أثرها . ولن تكون هناك طريقة توضح بها من خلال إنتصار بطلك أو هزيمته ، إنه إنتصر أو إنهزم .

و إذا كانت الذروة لا ترتكز على مثل هذا التوضيح فإنها ستكون مبهمة وضعيفة . ويتبع هذا أن تفشل فى أن تجعل المتفرجين يتخلصون من التوتر المكبوت وهو ما يمنحهم الرضا المطلق والكامل .

٤- إحذر تعدد الشخصيات أكثر مما يلزم .

لا تلق بالاً على الإطلاق لعدد الشخصيات التى تستخدمها ، فى مرحلة إعداد التسويدة الأولى لمعالجتك .

و فى الجولة الثانية إختصر عدد الشخصيات إلى النصف .

و فى المحاولة الثالثة إختصر العدد إلى الحد الأدنى .

و الحقيقة أن أكثرنا يميل فى البداية لإضافة أشخاص للقصة ، لا كجواسيس منفردين

مثلا، فى شكل كتيبة مجتمعة . وهذا مقبول، لولا أن (١) المزيد من الممثلين يكلف الشركة المنتجة مزيدا من النقود (كم فيلما من الإنتاج الضخم قدمته شركة مترو جولدوين ماير أخيراً ؟) و(٢) القائمة الطويلة من الممثلين تربك المتفرجين .

وأكثر من هذا، قلما يكون لهذه الكمية الهائلة من الممثلين أهمية حيوية . إن الأشخاص الذين تحتاج إليهم هم هؤلاء الذين تقوم عليهم قصتك، ويطورون الصراع ويقفون مع البطل أو ضده فى كفاحه للوصول إلى هدفه . تخلص من كل الآخرين.

ثم راجع قائمة المتبقين بعد ذلك واسأل نفسك إن كان فى إمكانك إدماج إثنين منهما فى شخص واحد، أو ربما استبعاد بعض الأجزاء أو الأحداث لكى تتخلص من عدد آخر من الأشخاص .

نعم، أننى أوافقك على أن هذا جانب ممل ومؤلم من عملنا . ولكنك ستجنى ثمرة هذا الجهد عندما يناقشك المنتج أو المخرج فيما بعد حول ضرورة هذا الدور أو ذاك . إنك تكوْن مستعدا عندئذ ويمكنك بسهولة أن تبرر سبب احتفاظك بأى دور.

٥- احذر الفكرة والرمزية .

من المستحيل أن تكتب سيناريو أو تصنع فيلما بدون فكرة - وينطبق هذا حتى على أسخف الأفلام الزرقاء الماجنة .

وليس فى مقدور أى شخص بالمثل أن يصنع فيلما دون أن يستخدم رموزاً .

إلا أن الفرصة ما زالت سانحة لكى لا يكون لدى الكاتب أى فكرة عن الموضوع المذكور، حتى يتم عرض الفيلم ويحدثه شخص عنه . كما سوف يكتشف الكاتب عندئذ أيضا لأول مرة الرموز التى ضمها إلى فيلمه !!

ويعود السبب فى بقاء الأمور على هذا الوضع إلى أن فكرة الفيلم هى مجرد الرسالة التى ينقلها . وعلى هذا ففكرة الفيلم الأزرق المذكور أعلاه قد تكون مجرد أن الجنس يصبح مقززا للغاية عندما يتم تقديمه فى مثل هذه الحزمة .

ومشكلة أى موضوع هى أنك إذا ارتكزت عليه كثيرا فإن أفلامك تميل لأن تصبح جامدة وخطابية . سوف يزيد نجاحك فى أغلب الآحوال إذا ما اتبعت النصيحة التى أسداها لى أحدهم منذ سنوات بعيدة . لقد قال : " هل تريد أن يتضمن فيلمك رسالة؟ عظيم ! لا تدع أيا من شخصياتك يعرف ما هى هذه الرسالة " !

والرمز هو شىء يمثل شيئا آخر، على أساس من العلاقة أو الارتباط أو العرف أو ما اليها . فالإسم يرمز إلى شىء محدد . والعلم يرمز إلى الدولة . والصليب يرمز إلى المسيحية . والمنجلة والمطرقة ترمز إلى الشيوعية . وهكذا . .

ويتبع هذا أنه لكى تكون الرموز ذات معنى عليك أن تعرف القواعد الإجرائية : أى ما هو المفروض لكل رمز أن يمثله . وإذا لم تعرف هذا ، فإن المسألة كلها لا يصبح لها أى معنى .

وعندما يقرر الكاتب أن يدخل رموزاً معينة فى السيناريو الذى يكتبه ، فإنه يخاطر مخاطرة وخيمة ، لأن الحيلة التى تبدو له واضحة وقاطعة قد تفقد وقعها تماما على المتفرجين .

وبعد مرور ٧٥ عاماً من إنتشار آراء فرويد فإنها لم تؤثر فى الجميع بحيث يفطنوا إلى رمز أبراج الكنائس والثعابين إلى العضو التناسلى عند الرجل ، ورمز النوافذ والأبواب إلى العضو التناسلى عند المرأة .

وما دام الأمر على هذا الحال ، فمن الحكمة أن يتجاهل كاتب السيناريو هذا الجانب كلية . وأيا كان ما يقرره ، فالرموز ستظل موجودة ، وليترك هو للنقاد أن يقرروا ماذا يعنى كل منها .

وأفضل من هذا ، ليستخدم كاتب السيناريو أى رموز رئيسية واضحة للجميع ليدخلها فى عمله ، مثل رمز حشرة البق أو الصرصار إلى الفساد السياسى . ولينظر كيف سيفسره المتفرجون والنقاد على السواء عندما يشاهدونه على الشاشة .

كتابة المعالجة

كيف تكتب المعالجة ؟

لقد قرأت من قبل ما فيه الكفاية وما يزيد عنها عن حيلى المفضلة عند تدوين كلماتى وأفكارى على الورق . . تركيز الإرتباط الحر ، واستمرار التطوير والتوسع ، وما إليها . ولن أكرر هذا هنا مرة أخرى .

و ما هو أهم فى هذه المرحلة ، على ما اعتقد ، هو التحذير بألا تدع الحقائق تجرفك أو تربكك . تذكر دائما أن الفيلم الجيد عبارة عن إحساس فى المقام الأول . ومهمتك فى مرحلة المعالجة هى بأقصى درجة ، أن تسجل هذا الإحساس على الورق .

كيف تدبر هذا ؟ السر بسيط إلى حد مدهش . إنه يبدأ بالتأكيد بكل وضوح من أن الدافع لأن تكتب شيئا يعنى ، فى أغلب الحالات ، أن الموضوع يتضمن عنصراً تجده مثيراً للإهتمام .

طبق هذا المقاس للإثارة على كل مشهد من المعالجة التى تكتبها . تجاهل خطوط الحبكة وحيل الوصل (فيمكنك أن تضفيها فيما بعد عند الحاجة) ، وإسأل نفسك ما هو الموجود لديك عن كل شخص ومكان وحدث وجزء من الحوار وكل ما عندك ، مما يخلق - أو خلق فى الماضى - إحساساً بالتلهف والحماس بداخلك .

دون هذه اللمسات المثيرة على الورق ، ومنها اكتب معالجتك . حاول أن تسجل الإحساس الذى تثيره فيك وأنت مستمر فى عملك ، تعد أفكارك المترابطة وكأنها قصة ترويها بالفعل المضارع : لا " إستدار جو " ولكن " يستدير جو " . لا " إتسعت عينا سو "

ولكن " تتسع عينا سو " . إبحث عن الكلمات والعبارات التى تساعد قراءك - وتساعدك أيضا - على الإحساس ، لا بالحقائق الجامدة لما يحدث فقط ، بل أيضا بالحالة النفسية واللون والتوتر والروح والنغمة . إلتفت إلى معنى كل كلمة وما قد تتضمنه من معانى أخرى . واستخدام أفعال الحركة إلى أقصى حد وكذا الأسماء التصويرية .

و إليك فيما يلى ، كمثال ، مقطع مصمم ليسجل بوضوح الإحساسات التى تصاحب جزءاً إفتتاحياً - زمن ومكان وجزء من الحركة :

ظهور تدريجى :

مساء . المصابيح الأمامية لسيارة ماركة لنكولن تسطع على الطريق السريع لشاطىء المحيط الهادى . ويقع ضوؤها على لافتة تقول : فينيسيا . وتحتها صف من شعارات بعض النوادى المدنية . . وتسرع السيارة متعرضة للأخطار خلال الشوارع المظلمة وفوق كبارى قنوات فينيسيا ، حتى تتوقف فجأة أمام منزل قديم متهالك لا إضاءة فيه . ويندفع رجل ضخم من السيارة يحمل بطارية ويمشى عبر المدخل المتداعى إلى داخل المنزل دون أن يهتم بأن يقرع الباب ، ويمسح حجرة غير مرتبة بضوء البطارية . يرتكز شعاع الضوء على وارد هولكومب ، ٢٣ سنة مهلهل الثياب وهو نائم على مرتبة فى أحد أركان الحجرة تحت ملصق (أفيش) مائل . ويستيقظ وارد قليلا عندما يسقط الضوء عليه ، وينظر إلى أعلى مجهداً .

ونتحول إلى وجهة نظر وارد ، والضوء يرهق عينيه . ويغمغم بأصوات غير مرتبطة وينطلق من الظلام صوت رجل أكبر سنا يهتز غضبا : " عليك اللعنة يا ابن الحرام ! ماذا فعلت بابنتى ؟ "

وهنا بعد فترة تأتى لمسة من اللون :

حجرة معيشة ضخمة ، مقتنيات للهيبيز ، حراير باراشوت تتدلى من السقف ، أجهزة عرض لأضواء مثيرة تسقط ألوانا لأشكال هندسية متغيرة لا تتكرر ، وما إلى ذلك . المضيف هو إيدلبرت كورنترز ، ٢٨ سنة ، مغولى ضخم من الكيمائيين الهيبيز يتباهى بعقله المنحرف . ومعه رجلان من الحرس الخاص شبيهان برجال الكهوف يرتديان زى العفاريت ، اسمهما **أوج و ووج** ، وكذلك المهرج الأبله الذى يتذوق الطعام قبله ، واسمه **سيرانو دى هاسنفيفر** .

و يعلق وارد فى حيرته عن مدى إئتلافه مع شكل الحارسين الخاصين . وهنا يرفعان الحجاب عن وجهيهما ليكشفان عن مظهر مفاجىء سليم كأنهما من رجال الشرطة العاديين . إنهما نفس الشخصين اللذان اسقطاه على الأرض من قبل . ويشرح أحدهما وهو يغمز بإحدى عينيه " نقوم بعملين فى وقت واحد . إن مستر ك . يفضل الجودة ، حتى فيما يتعلق بالحرس الخاص " .

أو مرة أخرى :

يحاول وارد أن يجرى متساندأ نحو الباب ، ويدفع صندوق المومياء فى طريق مهاجمه وتلى هذا معركة هوجاء مضحكة ، ويقوم فيها وارد وجودى بجعل أوج و ووج يتشابكان داخل ستائر الخرز

ويسقط سيرانو عندما تصيبه الكرة البلورية لجودى . وتعم الفوضى فى المكان . وخلال هذا يسقط مصباح زيتى على الأرض . وفى ثوان معدودة يتسابق اللهب عبر الأرضية وعلى الستائر .

و أخيراً :

ينطلق وارد هاربا خارج المنزل وإلى الطريق . وأمامه جودى مازالت تنتظر من ينقلها بسيارته . ويصلها وقع أقدام وارد ، فتلتقى معه فى عناق . ويبكيان ويضحكان معا ، دون أن يتكلمان . وعندما يزداد ضغط عناقهما سوياً يرفع وارد إبهامه ، فتتوقف سيارة فجأة . ويندفع الحبيبان السعيدان إلى داخل السيارة ، ثم تنطلق . ونتابع السيارة فى حركتها العكسية لحركة الإفتتاح ، على الطريق السريع لشاطىء المحيط الهادى ، عبر لافتة حدود فينيسيا ، ومنها إلى ظلام الليل فى

إختفاء تدريجى

إن هدفك فى المعالجة هو الإقناع - الإقناع من نوع خاص جدا : إنك تريد أن تقنع الإداريين الرئيسيين الذين يقرأون جهدك بأن قصتك قوية محبوكة أخاذة . . إنها ذلك النوع من الملكية التى تشد المتفرجين وتملأ بهم دور العرض .

كما أنك لا تريد أن تدع أى شك حول الجانب السينمائى العملى لقصتك . ويعنى هذا ألا تكون هناك ثغرات ولا عيوب ولا مشاكل ، ولا أى شك فى أن القصة سوف تتخذ شكلا ، على الفيلم ، له تأثيره الواضح .

و ماذا عن طول المعالجة ؟ لا تقلق كثيرا حول هذا . لقد سبق أن تمت كتابة معالجات جيدة في عشر صفحات ، وفي مائة صفحة . والمهم ، كما سبق أن أوضح لي أكثر من كاتب من ذوي الخبرة الطويلة ، ليس في عدد الكلمات التي تكتبها ، ولكنه في طريقة الإقناع التي تبيع بها أفكارك .

وأود أن أذكرك هنا أيضا ، بدون أي تحيز بأن هناك طرقا لا حصر لها لتناول المعالجة . ويتدرج كاتبو السيناريو من هؤلاء الذين يفضلون أن تكون كتاباتهم "ممتلئة" إلى أقصى حد ، إلى أولئك الذين يحبذون أن تكون نسخهم "مضغوطة" أو "نحيفة" . وكلهم موجودون بين هذين الطرفين . وأكرر مرة أخرى ، أنت يا من تدفع النقود ، لك أن تختار ما تريد .

وأيا كان الطريق الذي تختاره ، فهناك أمر واحد له أهمية قصوى ، إنه التمكن من فن الإبداع والبناء وعبور المواجهات ، وهذا ما سنتعرض له في الباب التالي .

١٠
فن المواجهة

تتركب القصة من الرغبة مضافا إليها الخطر. وتبدأ عندما تلتزم الشخصية الرئيسية بإحراز هدف القصة في وجه المعارضة. وتنتهي القصة عندما ينجح البطل أو يفشل في جهوده.

ويعني هذا أن البطل يبدأ القصة بوضع للأمور وبحالة ذهنية. وينتهي بوضع آخر وحالة أخرى.

ويبدأ فيلم " **جاتسبي العظيم** " بجاتسبي وهو يحاول أن يتصل من جديد بحبه المفقود، وينتهي الفيلم بأن تتم خيانته وأن نراه قتيلا في حمام السباحة الخاص به.

ويبدأ فيلم " **السيدة تغني الأغاني الحزينة** " ببيلي هوليداي وهي تعمل عاملة نظافة في بيت للدعارة، وينتهي الفيلم بها تغني في قاعة كارنيجي مع ظهور قصاصات من الجرائد توضح أنها بعد ذلك استمرت في تعاطي المخدرات وأنها ماتت وعمرها ٤٤ سنة.

ويبدأ فيلم " **الحي الصيني** " بجيك جيتس وهو يتعاقد على أن يتحرى حقيقة زوج بدعوى أنه غير مخلص لزوجته، وينتهي الفيلم بالزوج والزوجة مقتولين ويصدم جيتس من حقيقة ما يكتشفه.

كيف تنتقل بالشخصية من وضع الأمور والحالة الذهنية رقم ١ إلى وضع الأمور والحالة الذهنية رقم ن ؟

إنك تدفعه إلى الأمام على عجلتين من **المواجهة والانتقال**.

والمواجهة هي وحدة الصراع.. لقاء في وقت موحد بين القوى المتعارضة.

والانتقال هو تغير من حال ووضع من التطور إلى حال ووضع آخر. وبالمعنى الذي أقصده هنا، إنه انتقال في موضوع موحد من مواجهة إلى أخرى.

وبالنسبة للقصة فكل مواجهة وكل انتقال تغير إلى حد ما وضع الأمور والحالة الذهنية لكل شخص لها ارتباط بالقصة. وبهذا فهي تنقل القصة إلى الأمام تجاه الذروة والحل.

وهكذا تفتتح قصتك ببطلك وهو يواجه مأزقاً وموقفاً عاطفياً مقلقاً.

و أمامك فى الفيلم العادى حوالى ٩٠ دقيقة لكى تتغلب على هذا المأزق.. ولكى تستبدل موقف البطل المقلق وعواطفه غير السارة بأخرى أكثر إرضاء.



فيلم جاتسبى العظيم

و لتنفيذ هذا ، فإنك تربط بين سلسلة من المواجهات التى تتبادل مع سلسلة من الإنتقالات حتى يصل الوقت إلى نهايته ، لتحصل على ٩٠ دقيقة من زمن العرض السينمائى .

و هناك حقيقة عدة أسئلة يمكنك أن توجهها إلى نفسك قبل أن تبدأ العمل فى كتابة أى سيناريو ، وكلها أسوأ من سؤال " هل فكرتى تمنح فرصا جيدة لبناء المواجهات ؟ بمعنى أنه هل يلزم للبطل أن يناضل لكى يصل إلى ما يريده ، وهل يمكننى أن أدبر أحداثا للصياغة الدرامية لهذا النضال ؟ "

و يصبح السؤال التالى هو : كيف تبنى المواجهات والإنتقالات ؟

و لنبدأ بالمواجهة . إنها تنقسم إلى ثلاثة عناصر : **الهدف والصراع والكارثة** .

القوى المحركة للمواجهة : الأهداف

المواجهات هى الهيكل العظمى للسيناريو الذى تكتبه ، إنها اللحظات الرئيسية التى تتقدم فيها قصتك .

والمواجهة عبارة عن لقاء بين القوى المتعارضة ، وصدام بينها فى وقت موحد . وهى تعتمد على صراع بين أحداث تتجه كل منها إلى هدف محدد . شخص ما يريد شيئا ما . شخص آخر لا يريد له أن يحصل على ما يطلبه . فيتصارعان .

وال " شيئا ما " = الحصول على وضع جديد مختلف للأمور ، بعد تغييره .

أو = الاحتفاظ بوضع قديم للأمور كما هو ، دون تغيير .



فيلم الحي الصيني

وهكذا تبدأ المواجهة بين الأهداف . أهداف **متعارضة تبادلية** . وأقصد أن أقول ، أنه إذا حصل الشخص "أ" على ما يريد فلا يمكن للشخص "ب" أن يحصل على ما يريده هو .

والمواجهة الناجحة هى التى تجمع ، قبل اى إعتبار ، بين القوتين المشتركتين – أو أكثر – بطريقة تمكنهم من الصراع . ويعنى هذا عادة الملاقاة وجها لوجه . والتنويعات هنا ممكنة – لاحظ الحروب بين المحبين التى تشن من خلال التليفونات . ويعتمد الأمر على الخيال والتصور ، أى درجة الإبداع التى يصل إليها كاتب السيناريو .

و بعد هذا ، يجب أن تقدم المواجهة أهدافا متعارضة تكون

أ – محددة وملموسة .

ب – فورية

جـ – وراؤها دوافع قوية .

د – تم توضيحها مبكرا .

أ – محددة وملموسة .

لنفرض أن هدف الشخص أن يحوز القبول لدى المرأة التى تسكن المنزل المجاور المطل على النهر ، وصداقتها طبعا ، بالرغم مما يبدو عليها من تنافر . كيف يعرف المتفرجون إذا كان قد نجح فى هذه الحقيقة أم لا ؟ وكيف يمكن لمصور الفيلم أن يلتقط أطوالا مناسبة من الشرائط لشىء مجرد ، مثل القبول أو الصداقة ؟

و لنفترض من جهة أخرى نفس الموقف . ولكن هدف الشخص فى هذه المرة هو أن

يستعير سيارة المرأة . لم يعد الأمر مجرد حدث قابل للتصوير يدركه المتفرجون فى نفس لحظة مشاهدته فقط ، بل هو أيضا يوضح حقيقة قبول المرأة للرجل أفضل كثيراً مما يمكن أن يوضحه أى تجريد أو تعميم .

و بالإضافة لهذا يجب أن تكون الأهداف

ب - فورية .

الهدف الجيد بالنسبة لأغراض المواجهة ، هو الهدف الذى يمكنك أن تتصرف الآن فورا للوصول إليه .

و من الأفضل فى الواقع أن يكون من المحتم أن تتخذ خطوات فورية لتحقيق الهدف ، إن ضغط الوقت يضيف عنصر الإلحاح والتعجل إلى كل مشهد .

و لنأخذ الحالة السابقة للشخص والمرأة والسيارة . إذا كان الشخص يحصر تفكيره فى كم سيكون لطيفا لو أمكنه فى يوم ما أن يستعير سيارة المرأة ، فليس لدينا ما نعمل به .

أما إذا كان إبن الشخص ، من ناحية أخرى ، قد ابتلع لتوه سائلا مهلكا ، مما يجعل نقله إلى المستشفى بأسرع ما يمكن مسألة حياة أو موت ، وأن سيارة المرأة هى وسيلة الإنتقال الوحيدة المتاحة ، فإن المواجهة هنا حول إستعارة السيارة تصبح واضحة وعاجلة .

و يقودنا هذا إلى نقطة هامة أخرى : وهى أن الأهداف فى أى مواجهة يجب أن يكون

جـ - وراؤها دوافع قوية

إن الأهداف التافهة أو التى ليست وراءها دوافع قوية أو التى وراءها دوافع ضعيفة : يندر أن تصل بالمواجهة إلى كامل قوتها . أما الأهداف التى وراءها دوافع قوية فهى ، على العكس ، تسرع بقصتك إلى قمم جديدة من التوتر .

و لنعد إلى الشخص والمرأة . من الواضح أن الشخص وراؤه دوافع قوية جدا ، فحياة ابنه فى خطر . إنه سيناضل من أجل الحصول على سيارة المرأة .

و ماذا عن المرأة ؟ وما هو موقفها ؟

لنفرض مثلا ، أن رفضها إعارة السيارة ليس مجرد نزوة . إن نفورها السابق تصرف مقصود منها لكى تبقى الإتصالات على مسافة معينة لا تزداد قرباً . لقد استأجرت هذا المنزل المطل على النهر لأن سجن الولاية يقع على الضفة الأخرى ، ولأن زوجها المحكوم عليه بالسجن هناك يخطط للهرب . وأنه حدد موعدا لهربه بعد ظهر نفس هذا اليوم . ومالم تكن هى والسيارة موجودتين ومستعدتين عندما يخرج من الماء ، فسوف يكون من السهل القبض عليه وإرجاعه إلى السجن ثانية .

و الآن ، ماذا سيكون رد فعلها عندما يطلب منها هذا الشخص إستعارة سيارتها؟

وكما لاحظنا حتى الآن ، يلزم أن يكون الهدف محددا ملموساً وفورياً وراءه دافع قوى لكى يؤدى إلى مواجهة مناسبة .

و أخيراً، فإن هذه الأهداف يلزمها أن تكون قد

د - تم توضيحها مبكرا .

كلما أوضح من له ارتباط بالمواجهة أن له هدفا من وقت مبكر، كلما سارت هذه المواجهة فى طريقها السليم من وقت مبكر أيضا .

و السؤال التالى هو : كيف يوضح الشخص أن له هدفا ؟ هل يقف على صندوق الصابون ويعلن عن هدفه بأعلى صوته ؟

قد يكون هذا هو الحل أحيانا، ولكن ليس دائما .

و الأفضل من هذا كثيرا، أن تدع الشخص يخلق **إنطباعا** بأن له هدفا مما يفعله. دع تصرفاته توضح هذا .

المستند ا، من مثالنا السابق : ينفتح باب بيت هذا الشخص فجأة، ويندفع منه خارجا إلى المدخل المسقوف . . وينظر مذعورا فى هذا الإتجاه وفى ذاك . . ثم يستدير فجأة ويقفز فوق السور الخشبى ويهرول اتجاه منزل المرأة .

لاحظ انه لم ينطق بكلمة واحدة . إننا لا نعرف أن لهذا الشخص إبنا، ولا إنه قد تسمم . ولكن نتيجة لسلوك هذا الشخص وتصرفاته، فاننا نعرف أن شيئا ما يحدث، ولنا الحق فى أن نعتقد أن ما يحدث له أهميته .

و من الطبيعى أن هناك عدة طرق لتناول هذا الحدث . كأن نبدأ المشهد بصراخ الطفل مثلا، أو بوجهه، أو بعلبة سائل لتنظيف المواسير، أو أن نبدأ من قبل هذا بأن نرى الشخص وهو يتابع برامج التليفزيون، أو وهو يفرغ كيساً كبيراً مليئاً بمشتروات البقالة والتى تضم العلبة المذكورة .

لماذا نهتم إلى هذا الحد بتوضيح الأهداف من وقت مبكر وعن طريق الحركة ؟ لأنه مادامت الحركة المذكورة تأخذ طريقها ومادام الصراع يتطور فإن المواجهة يمكنها أن تتجه فى أى عدد من الإتجاهات .

القوى المحركة للمواجهة : الصراع

إن الأهداف المتعارضة التبادلية تدفع بالشخصيات إلى الصراع . ويبدو هذا أمراً بسيطاً، إلا أن عدداً كبيراً من كاتبى السيناريو كثيراً ما يفوتهم أن الصراع له العديد من الأشكال والأحجام .

و على هذا فقد يكون الصدام قصير الأمد وقد يمتد إلى زمن أطول . وقد يكون رئيسياً وقد يكون ثانوياً . وقد يكون الصدام شديد التوتر وقد يكون فاتراً . إنك تخلقه بحيث يتناسب مع متطلبات قصتك أثناء تطورها .

كيف تمد المواجهة، أى وحدة الصراع، أو تقصرها ؟

إنك تضيف إليها التركيز، ضغط الزمن. والتغيرات المفاجئة والتعقيدات، وكل ما هو

فى متناول يدك مادام مطلوباً .

و فى حالة الشخص فى مثالنا ، قد يدخل مندفعا داخل منزل المرأة دون أن يقرع الباب . ويقول وهو يلهث " بسرعة مفاتيح سيارتك ! لابد أن انقله إلى المستشفى ! "

و ماذا الآن ؟ هل ترفض المرأة ، هل تصيح ، تهرب ، تصاب بالإغماء ، أم ماذا؟

و ماذا سيكون رد فعل هذا الشخص ؟

لنفرض أن المرأة ترفض رفضاً تاماً أن تعير سيارتها . ويشتبك معها الشخص . وما تكاد المرأة أن تتخلص من قبضته حتى تحاول الهروب . ويطاردها الشخص . ولما كان من الواضح أن المرأة فى حالة يائسة فإنها تلتقط مسدسا وتوجهه نحوه . وبضربة منه يسقط المسدس بعيداً ، ويشتبك معها للحصول على مفاتيح السيارة .

و هكذا تسير الأمور ، فى حالة المواجهة .

على أنه يجب أن نلاحظ أنه كان من الممكن ، فى ظروف أخرى ، أن تنتهى هذه المعركة قبل أن تبدأ ، لو أن المرأة قالت بهدوء : " إنى آسفة . إن البطارية لا تعمل . وهذا هو السبب فى أنى لم أستخدم السيارة طوال هذا الأسبوع " .

و لو كنا نتناول هذا المشهد بأسلوب كوميدى بدلا من المليودراما ، لكان فى إمكاننا أن نخطط لهذا الشخص أن يأخذ السيارة من المرأة لسبب ما لينتهى الأمر بأن تتجه السيارة وهو يقودها ، إلى قاع النهر .

القوى المحركة للمواجهة : الكارثة

تبدأ المواجهة بالهدف . ثم يضاف إليه الصراع .

و تنتهى المواجهة أخيراً **بالكارثة** .

و الكارثة هى : تطور جديد غير متوقع يجعل موقف البطل أسوأ من ذى قبل .

أو هى ، إذا فضلت هذا التعبير ، تقدم نتائج غير متوقعة للبطل .

أو هى تثير أسئلة مقلقة حول مستقبل البطل .

و لنراع الإمكانات الكامنة فى مشهدنا لإستعارة السيارة . إن بطلنا يسقط المسدس من يد المرأة جانباً ، ويشتبك معها للحصول على مفاتيح السيارة .

و عندئذ فقط – تطور جديد غير متوقع – تتحرك المرأة لتخلص نفسها من قبضته لجزء من الثانية ، وتلقى بالمفاتيح من النافذة بعيدا إلى قاع النهر .

كارثة ، أليس كذلك ؟ لقد أصبح موقف البطل أسوأ من ذى قبل وتنتهى المواجهة وقد أصبح هو الخاسر فى هذا الصراع ، فى اللحظة التى كان قد يعتقد فيها أنه قد انتصر .

و أيضا – يا له من يوم سعيد – يعطينا هذا ستاراً فاصلاً (أو فاصلاً قويا) .

" والستار الفاصل " - وهو اصطلاح من المسرح بطبيعة الحال - عبارة عن تطور مذهل غير متوقع يحدث فجأة له وقع الصخرة الضخمة التى تسد الطريق . إنه حيلة تصدم المتفرجين وتجمد إهتمامهم ، وكأنهم يقولون : "آه ، ماذا يمكن للبطل أن يفعل الآن ؟ "
نعم ، ما الذى سوف يفعله ؟ إنه سؤال حيوى .

و أبعد من هذا ، إنه ينقلنا إلى العنصر الثانى فى القوى المحركة ، **وهو الإنتقال** .

و **الإنتقال** عبارة عن جسر بين معركتين ، عن حدث بلا صراع ينقل شخصياتك من مواجهة إلى أخرى . إنه من الناحية العملية يشمل كل شىء فى فيلمك ليس فيه مواجهة أو صراع . توافه الأمور فى الحياة ، اللقاءات مصادفة ، الدردشة العابرة ، شراء لوازم البيت وتناول الوجبات وغسل الأسنان بالفرشاه . . كل هذا يدخل ضمن الإنتقال .

إلا إنها ليست كلها حرة طليقة كما يبدو ، فللانتقال عنصر موحد خاص به .

هذا العنصر هو **الإنشغال** : الإنشغال بـ" ماذا سأفعل الآن ؟ " فى أعقاب ذلك المواجهة التى انتهت توا .

و بكلمات أخرى ، قد ينتقل البطل من هنا إلى هناك ، ويتحدث عن هذا أو ذاك ، ويرتبط بشىء ما أو بمكان ما . ولكن عليك أيها الكاتب ، بطريق أو بآخر وسواء بالإيحاء أو بالإشارة أو بتطوير أى أمر جانبى ، أن تراعى أن يظل البطل يفكر فى مستقبله وفى خطواته التالية .

و ما دام هذا هو الحال ، فالإنتقال يشمل عناصر محركة فى قصتك مثلما تشمل المواجهة . إنها ليست مجرد وقت ضائع ولا سطور جوفاء . فمن خلال التركيز الضمنى على المستقبل ، يقوم الإنتقال بإبراز الدوافع والتبرير ولوح القفز الذى سيقفز منه البطل ليغطس فى مواجهته التالية .

وكما تنقسم المواجهة إلى هدف وصراع وكارثة ، ينقسم الإنتقال إلى ثلاثة عناصر : رد الفعل والمأذق والقرار .

القوى المحركة للإنتقال : رد الفعل

يعمل رد الفعل بهذه الطريقة : عندما ترتبك الشخصية من وقع كارثة المواجهة ، فإن **رد فعلها** تجاه الكارثة يتم بأسلوب مميز .

و لنأخذ حالة شخصية محددة فى موقف محدد كمثال . والشخصية فى هذه المرة إمرأة ، تتولى منصبا إداريا فى منتصف الثلاثينيات من عمرها ، وقد أخبرها طبيبها توا بأن ما كانت تعتقد أنه نوع من اضطراب المعدة هو فى الواقع تلف فى الكبد تسببت فيه سنوات الإفراط فى شرب الخمور . وما لم تمتنع عن شرب المسكرات وتسير وفق علاج غذائى (رجيم) صارم بالإضافة إلى تناول الأدوية الخاصة ، فإن حالها سيسوء وينتهى بالتليف الكبدى الكامل .

و تخرج المرأة من عيادة الطبيب . وتسير فى الطريق ، ما هو **رد فعلها** ؟ صدمة؟

غضب ؟ عدم تصديق ؟ عجز عن التصرف ؟ فقدان الأمل ؟ ذعر ؟

و يعتمد الأمر بطبيعة الحال على شخصيتها، وعلى أى نوع من الناس تكون هى . وهذا أمر لابد وأن يكون لديك أيها الكاتب فكرة واضحة عنه فى ذهنك، إلى حد ما . وأيا كانت الإجابة، فأنت فى حاجة إلى تدبير الطرق التى تحيل إستجابتها إلى شكل قابل للتصوير . . بعض التصرفات التى يمكن للمصور أن يسجلها على الفيلم .

و لنبسط المسألة . ماذا كنت ستفعل أنت، لو كنت أحد المفرطين فى شرب الخمور لعدة سنوات وأنت مضطرب تحت وقع هذه الصدمة المفاجئة التى تشل التفكير ؟

قد تملى عليك العادة أن تحتسى مشروبا بسرعة . إذاً فأنت تسرع إلى أقرب بار للشرب حيث تبتلع كأساً مضاعفاً (دوبل) من الفودكا (وتناول الفودكا عادة قديمة عندك، فهى تجعلك تحبس أنفاسك من شدة الإندماج، كما تقول الإعلانات) . وتطلب فى نفس الوقت كأسا آخر .

و عندما ينزلق الكأس الثالث خلال حلقك، ويصل شخص لزج المظهر ليجلس على المقعد العالى الملاصق لك، ويبتسم لك ابتسامة لزجة . ما رأيك فى أن تدعه يشترى لك الكأس التالى ؟

و توقفه عند حده تقول له : " لا، شكرا " . ولكن محاولته تهزك . هل يبدو عليك أنك فى حال سيء **إلى هذا الحد** ؟ وسواء كان الجواب بنعم أو لا، فهناك أمر مؤكد : يجب عليك أن تتحكم فى نفسك . يجب أن تواجه السؤال الملح حالياً : **ماذا سأفعل الآن** ؟

انه وضع للأمور نطلق عليه" **المأزق** " .

القوى المحركة للانتقال : المأزق

قد يأخذ المأزق فى السينما شكل أى شيء من التروى إلى المناقشة، ومن قيادة السيارة خلال طرق لا نهاية لها أو السير فى أماكن خلوية لا نهاية لها إلى الصلاة طلباً للإرشاد الإلهى .

إن المرأة ذات المنصب الإدارى لها نموذجها الخاص . إنها تترك مكان الشرب وتسرع عائدة إلى شقتها . وهناك تتجاهل زجاجة الفودكا القريبة من يدها، وتشرع فى مزج كمية الشوكولاتة السائلة غليظة القوام . فهذا سيبعدها على الأقل عن الفودكا . . ويشغل يديها بينما هى تفكر فى أمرها .

و عندئذ فقط تستحوذ عليها موجة من الإحساس بالذنب . إن الإحتفاظ بوزنها منخفضا معركة خالدة بالنسبة لها . إنها تشك فى وجود علاقة بين وزنها وبين إدمانها للخمور .

و ها هى تقف الآن والسلطانية فى يدها، تمزج فيها مزيدا من السكر البنى ومن الشوكولاتة .

وهى ثائرة فى داخلها من شدة الألم النفسى . وبصرخة مكتومة تلقى بالسلطانية بكل

ما تحويها فى برميل القمامة وتنفجر باكية وتسرع إلى غرفة الحمام .

و تكتشف الآن أنها لا تحس بأوجاع أى مرض . إنها واقفة مستندة إلى حوض الحمام تحدق فى المرآة وهى ترى وجهها المعذب تشق الدموع طريقها خلاله .

وهى تعرف جيداً أن المشكلة الحقيقية أن الأقبال على شرب الخمور ليس مجرد تمضية وقت بالنسبة لها ، إنه دفاع . إنها تحارب لتشق طريقها خلال المناصب ، فهى تصبو إلى منصب إدارى رئيسى فى عالم يسيطر عليه الرجال ، بما يستلزم منها قدرات أكثر مما وفرتها لها الطبيعة أو منحتها إياه خلفيتها . ولهذا فهى تستلهم الشجاعة من زجاجات الخمور . وكلما ازداد بها التوتر كلما وجدت الراحة فى مزيد من الشرب .

و الآن اذا كان عليها أن تصدق الطبيب ، تكون هذه المرحلة قد انتهت .

و إذا كانت تريد أن تحيا ، فالأمر واضح .

و لكن كيف يمكنها أن تترك كل هذا ؟ إنها لم تكن قط محبوبة من جميع من حولها . لقد تسببت المعارك التى خاضتها حتى الآن لتصل إلى منصبها الحالى فى خلق الإحساس بالمرارة حولها ، وخاصة عند ذلك المنافس المتعصب للرجال الذى يشتهى منصبها ، ويحوم حولها طوال الوقت متيقظاً لأى ثغرة ولأى نقطة ضعف لديها ، لكى يهاجمها منها .

القوى المحركة للإنتقال : القرار

و يأتى القرار ، أخيراً . أى أن المرأة ذات المنصب الإدارى تستقر على ما ستفعله فى الخطوة التالية ، وعلى أى مسلك من التحرك ستتبعه . إنها ستمتنع عن شرب الخمور تماماً ، وسيبدأ تنفيذ هذا القرار فورا ، ابتداء من هذه الليلة ، ودون الاستعانة بأى أقراص أو خلافه .

و أرجو أن تلاحظ أن قرار المرأة ذات المنصب ، يوفر لها **هدفاً** جديداً ، شيئا تكافح من أجله ولكى تثبت لنفسها أنها تعنى ما تقوله ، فإنها سوف تحضر الليلة الحفل الذى كان متفقا من قبل أن تحضره فى أحد المنازل الشاطئية ، بالرغم من حقيقة أن هذا سيجعلها على مرأى من خصمها البغيض .

إنها فكرة مرعبة . وقد يقوم كأس واحد بفعل السحر فى دعم هذا القرار . .

و يصبح لون أصابعها أبيضا وهى تضغط بها على أطراف الحوض . . ثم تستدير فجأة . . وتندفع تجاه المطبخ لتمسك بزجاجة الفودكا . . وتفرغ محتوياتها فى الحوض .

و هكذا نجد أمامنا نموذجاً يوضح ما يعتمد عليه فن المواجهة : الهدف - الصراع - الكارثة : رد الفعل - المأزق - القرار . إنه تتابع تكرره المرة تلو الأخرى ، حتى تصل إلى نهاية فيلمك .

و اليك الآن كلمة تحذير : لاحظ عند تطوير هذا المثال ، أننى تركت المرأة ذات المنصب

وحدها أغلب الوقت . ولهذا خطورته . إن الشاشة تمنح فرصا قليلة للممثل لكى يقول كلاما وهو منفرد بصورة مقنعة . ويعنى هذا أن على الممثل أن يعبر عن عالمه الداخلى من خلال الحركة . . يجب أن **يعرض** علينا أفكاره وأحاسيسه ، ودوافعه وصراعاته .

و يمكن للممثل الجيد ، إذا ما أحسن توجيهه ، أن يفعل هذا . أما الممثل الضعيف أو العادى إذا ما أسيء توجيهه ، فقد يفشل ، وقد يبعدنا عن إندماجنا ، وقد يحصل منا على ضحكات فى مشهد كان يأمل أن يكون كله حنان أو يأ س .

كن حذراً ولا تطلب أكثر مما يجب فى هذا الإعتبار . ومن الأفضل أن تكتب المشهد لشخصين بدلا من شخص واحد أغلب الوقت ، وأن تخطط للقطع بعيدا إلى أحداث موازية . فقد تكون رقبتك أنت هى التى ستنقذها هذه المرة .

ماذا عن الجمود ؟

يشكو كاتبو السيناريو الجدد أحيانا من أن نموذج " المواجهة / الإنتقال " آلى أكثر من اللازم . وأيا كان الأمر ، فإن أحداث حياتك تتفق مع هذا النموذج فى الواقع . والفرق الوحيد هو أنه نظراً لقيود الطول / زمن العرض ، فإن السينما تفرض ضغطا معينا وتنسيقا فى الترتيب عما يحدث فى الحياة .

و على هذا فقد أقضى فى الحياة أسابيع وربما شهور أناقش ما إذا كنت أترك وظيفتى ، أو أنتقل من سكنى ، أو أتزوج . أما فى السينما فلن يكون أمامى سوى دقيقتين من زمن العرض لكى أفعل هذا . وأما بالنسبة للقرار فإذا ما تم تقديمه باقناع ، فيسرى عليه نفس الأمر .

و لنفحص مثالنا للمرأة ذات المنصب . أن رد فعلها ومأزقها وقرارها منطقى تماما . وما يهمنا هو كيف نعرضها على الشاشة بطريقة فعالة . فمن السهل فى حالة الكتابة أن نصف أفكار تلك المرأة وأحاسيسها . أما السينما فتتطلب منا أن ندبر طريقة للتعبير الدرامى عن كل هذا ، أى لتجسيد هذا الإضطراب الداخلى .

هل من الممكن فعل هذا ؟ نعم ، من الممكن طبعاً ، وبقدر ما تسمح به موهبتك من براعة أو فجاجة . لقد شاهدنا من قبل كيف ترجم **رد الفعل** نفسه إلى مكان للشرب وعدد من الكئوس الدوبل من الفودكا . وأصبح المأزق مزيجا من الشوكولاته السائلة والدموع والمرآة . وتحول **القرار** الى سكب بعض الخمور فى بالوعة الحوض .

من الواضح أن هذه ليست الطريقة الوحيدة لتناول هذا الموقف . فقد يطوره بعض كاتبى السيناريو داخل حجرة نوم مع ذلك الشخص اللزج من البار . وقد يضيف كاتبون آخرون تواجد بعض الأصدقاء المهتمين ، أو حواراً تليفونياً ، أو صراخ عربات الاسعاف خلال سكون الليل .

و قد يكون من الممكن إستبعاد جزء من التحول أو كل أجزائه ، وقد يكون لهذا مزاياه .

فمثلا، قد ينهى الطبيب لقاءه مع المرأة ذات المنصب قائلا بهدوء: " هذا هو الوضع يا مس جونس: إما أن تتوقفى عن شرب الخمور، وإما أن تتوقفى عن التنفس". فتنظر إليه فى دهشة، ووجهها جامد من الصدمة. ونمزج من هنا إلى حفل مسكن الشاطىء. ويقدم إليها شخص ما مشروبا. فتهز رأسها رافضة وتقول: " لا، شكرا. إننى ممتنعة عن الشرب". لقد تم المرور بالمأزق، وتم إتخاذ القرار. وكل ما نراه هو النتائج.

ويسرى نفس المبدأ على المواجهة. فبدلا من أن يشتبك ذلك الشخص مع المرأة للحصول على مفاتيح السيارة، قد لا تجيب المرأة ببساطة على طرقه لبابها، بحيث لا تترك له خيارا إلا أن يبحث عن حل آخر فى إتجاه آخر.

وماذا عن موضوع الصخرة الضخمة التى تسد الطريق، و" الستار الفاصل"؟ إننى أعرف تماما أن هناك من يعترضون على مثل هذه التصرفات. وهناك بعض الكتاب الذين يلجأون لمثل هذه التصرفات فى أحيان قليلة وفى أفلام معينة. ولكن المتفرجين فى غالبيتهم يرحبون بها، لأن هؤلاء المتفرجين ببساطة يذهبون إلى دار العرض دون أن يقصدوا أى تنوير فكرى، أكثر من مجرد التجربة العاطفية. إنهم يشترون التذاكر لأنهم يتمتعون بتدفق التوتر وانحساره، ولا يوجد ما يحدد التوتر ويزيد من وقعه أكثر من التغييرات غير المتوقعة التى تهدد بحدوث الكوارث.

وهناك استنتاج آخر يصل إليه كثيرون بسهولة، وهو أن استخدام المواجهة والانتقال لبناء تصاعد الأحداث لا ينطبق إلا على نوع معين من الأفلام، وهو أفلام المطاردات والرعب والأفلام التى تعتمد على الحركة.

وهذا الرأى أبعد ما يمكن عن الصواب. ففى اللحظة التى يتضح فيها الغرض، سواء كان صريحاً محدداً أو ضمنياً كامناً، تبرز المواجهة مباشرة. وحيثما يكافح البطل لكى يصل إلى قرار، يتواجد الانتقال. وينطبق هذا عندما يتسلق طفل شجرة ممنوعة، ويحاول أن يقرر ما إذا كان يقول الصدق عن سبب تمزق قميصه، مثلما ينطبق عندما تغوى إمرأة زوج أعز صديقاتها، ثم تحاول أن تستقر على رأى إن كانت تريد أن تتزوجه أيضا.

ويمكننى أن أقول فى كلمة واحدة، أن نماذج المواجهة والإنتقال متنوعة ومتدفقة بشكل واضح. أما مهاجمتها على أنها زائفة أو آلية أو جامدة، فهو خداع للنفس وتضليل بحت لها. إنه أمر يشير إلى أننا أنفسنا نشعر بأن الحياة تغمرنا وتجرفنا إلى حد أن نقنع أنفسنا بأن الحياة لا شكل لها فى حد ذاتها. ومن الواضح أن هذا تفسير خاطىء للحقائق، إذا ما توقفت عن ملاحظة أننا جميعا نولد ثم نعيش ثم نموت فى النهاية.

وبنفس الطريقة، ولأن كلامنا لابد أن تصيبه المأساة والموت، فإننا نتظاهر بأن الحياة لا كفاح فيها ولا إنتصار ولا نهاية سعيدة. ومع ذلك، فمن منا لم يذق طعم السعادة ولو

لفترة قصيرة ؟ إن المطالبة بأن يقتصر الفيلم على عرض اللاهدف والهزيمة هو تشويه ضخم للحياة

مسألة المهمة الثانوية

إذا فشلت فى فهم واستخدام المهام الثانوية للمواجهة والإنتقال فى السيناريو السينمائى الذى تكتبه ، فإن هذا يعنى أنك قد استغنيت عن بعض من أهم أدواتك التى تساعدك .

و على هذا فإن المواجهة والإنتقال تقوم ، بالإضافة إلى دفع قصتك للأمام ، بأداء ثلاث خدمات قيمة :

١- تنظيم الإثارة والقبول .
٢- التأسيس والعرض
٣- الفواصل والسرعة

ماذا يمكننا أن نقول عن كل من هذه النوعيات ؟

١- تنظيم الإثارة والقبول .

الصراع والمواجهة ، هو ما يخلق التوتر لدى المتفرجين . ولكى تضيف الإثارة إلى سيناريو ممل عليك بزيادة نسبة المواجهات على نسبة الإنتقال ، من حيث العدد أو من حيث مدة العرض أو كلاهما . وللأمثلة على هذا فكر فى المطاردات بالسيارات والاشتباك بالكاراتيه والمصارعة العنيفة التى تكاد تكون مفروضة على كل فيلم تقريبا من الأفلام الجديدة .

أما إذا كان السيناريو ينقصه المنطق والقابلية للتصديق ، فغالبا ما يكون الحل بأن تبنى مزيداً من الإنتقالات ، وركز بصفة خاصة على المنطق فى تصرفات البطل وادراكه السليم الواضح واختياره لأهدافه ، بحيث تبدو وكأنه لا يمكنه أن يتفاداها .

و كلمة التحذير المعتادة هنا هى : يمكنك دائما أن تدمر العمل الجيد . دع المواجهات تتزاحم وتأتى سريعة وعنيفة فى أعقاب إحداها الأخرى ، يصبح الفيلم وكأنه مجرد نكتة . مد انتقالاتك بحيث يزداد طولها عما يجب وأنت تكافح فى سبيل مزيد من القابلية للتصديق ، ينام الجمهور أثناء العرض .

٢- التأسيس والعرض .

لقد جمعت بين هذين العنصرين معاً لأنهما وجهان لعملة واحدة ، إلى حد كبير .

و **التأسيس**، كما لاحظنا فى فصول سابقة، هو جعل أحد مكونات فيلمك أو أحد مظاهره بحيث يكون من السهل التعرف عليه وتمييزه فى عيون المتفرجين .

و **العرض** هو تزويد المتفرجين بالمعلومات التى تلزمهم عن الماضى، حتى يمكنهم أن يفهموا ويقدروا الحاضر والمستقبل فى قصتك .

و من المرغوب فيه بصفة عامة أن تقصر استخدامك للمواجهة على أغراض التأسيس والعرض، **إلا فى الحالات التى يكون فيهاهذا التأسيس وهذا العرض جزءا لا يتجزأ من الأحداث** . وبكلمات أخرى عليك أن تتفادى شرح أى شيء عند المواجهة، فإن هذا يعترض تدفق الحدث .

و على أى حال، فقلما يكون من المرغوب فيه أن تزحم تحولاتك بأى خلفية أيضا .

وعلى هذا إليك بعض التلميحات عن كيف تنطلق لأبعد مسافة بأقل مجهود :

أ- حدد ما يحتاج المتفرجون إلى معرفته .

هل تذكر ما سبق أن قلناه فى فصل ٩ عن أن تكون لنفسك صورة خاصة عن خلفية الحدث ؟ الآن هو وقت الإستفادة من هذا المجهود . لماذا ؟ لأنك تعرف الآن كل الأشياء التى تحتاج **أنت** لأن تعرفها عما حدث من قبل . . وبالتالى يمكنك دون أى ارتباك أن تختار من بين تلك الكمية الهائلة، البنود التى تلزم المتفرجين أيضا .

ويعنى هذا أنه يمكنك أن تستبعد كل الباقى، دون أى خوف أو قلق أو وخز للضمير أو على الأقل ليس بالقدر الكبير منه .

ب - إجعل المتفرجين يحتاجون لمعرفة الماضى .

الفيلم الذى يلتصق بذهنى من هذا الإعتبار هو فيلم قديم من بطولة سبنسرتراسى، هو " **يوم سيء فى بلاك روك** " وفيه نرى **سبنسرتراسى** فى دور كولونيل فى الحرب العالمية الثانية وله ذراع واحد، يهبط من قطار فى مدينة صحراوية تحت لهيب الشمس فى غرب الولايات المتحدة . ومنذ لحظة وصوله وهو يتعرض لهجوم من قوى متعددة داخل هذا المجتمع الصغير . ومع هذا فقد أقامت المدينة حائطا من الصمت ضده . ويتبع هذا أنه هو والمتفرجين على السواء يلتهبون من الإحباط لمعرفة لماذا يحدث كل هذا . ولا نحصل على أى إجابة إلا بعد مرور ثلثى الفيلم على الأقل .

جـ - إجعل شخصياتك فى حاجة إلى المعلومات واجعلهم يحاربون للحصول عليها .

هناك تصور، كتنويعة على الفكرة المذكورة فى ب، مأخوذ عن القول المأثور بأنه لا يوجد ما هو أثقل على القلب من المعلومات التى يُكرهك شخص ما على معرفتها .

و النتيجة الطبيعية لهذا : لا توجد إلا أشياء قليلة جدا تتفوق فى إثارتها على المعلومات التى يحاول شخص ما أن يحجبها عنك .



فيلم دوار

طبق هذا المبدأ على طريقة العرض . فبدلا من أن تجعل العمة سوزى تدلى متطوعة بالمعلومات عن العملية الجراحية التى تتوقع أن تحدث لها لتتخلص من قرحة فى المثانة، دعها تحتفظ بهذا كسر . وحيث أنها طرف أساسى فى النزاع على الميراث الذى تدور حوله قصتنا، فسوف يحاول أفراد عديدون - بما فيهم الشخصية الرئيسية - أن يستخلصوا الحقيقة منها . النتيجة : لقد تحول ما كان من الممكن أن يكون مجرد عرض غير مشوق ليصبح مواجهة كلها توتر . وكيف هذا ؟ لأن هذا العرض أصبح الآن جزءاً لا يتجزأ من أحداث الفيلم وتطويره .

د - اربط ما بين العرض والحدث .

لقد ذكرت من قبل فى القسم الخاص بالأفلام التسجيلية، أهمية ترجمة المعلومات إلى صيغة أشخاص يفعلون أشياء .

و نفس هذا المبدأ ينطبق على الأفلام الروائية . فبدلا من أن تتحدث عن إرتفاع برج ما أو تناقشه، **أعرض** علينا ذلك الشيء اللعين . بل ومن الأفضل أن تجعل شخصا ما يتسلقه . وإذا أردت أن ترى أستاذاً متمكنا وهو يعمل فى هذا المجال، توجه إلى أقرب مهرجان لأفلام **هتشكوك**، وشاهد بنفسك كيف يتناول هذا الأمر فى فيلم "**دوار**" وفى مشهد جبل رشمور فى فيلم "**الشمال عن طريق شمال الغرب**" .

٣- الفواصل والسرعة

قد يحدث فى أحد أفلامك أن تتزاحم الأزمات قريبة من بعضها البعض .

وقد يفتر الإهتمام فى مرات أخرى لأن الأزمات قد تباعدت عن بعضها كثيرا .
وقد تتحرك الأشياء فى أماكن أخرى بأسرع مما يجب أو أبطأ مما يجب .
وفى كل حالة من هذه الحالات ، فإن تناول المواجهة والتحول هو الحل الأكيد لمشكلتك .
فإذا كانت الأزمات قريبة من بعضها أكثر مما يجب ، فإنك تجد الحل فى إدخال مواجهة بسيطة أو مواجهتين - وكأن عليك أن تتسلق سفوح التلال قبل أن تصل إلى الجبل نفسه ، لو أدركت ما أعنى بهذا التشبيه . وكل مواجهة بدورها سوف تخلق تحولاً إنتقالياً ، وقراراً يلزم إتخاذه ليكون الهدف للمواجهة التالية . أما إذا كانت الأمور فى حالة سيئة فعلاً ، ففكر فى بعض التقطيع والإستبعاد - بحيث تخفض إحدى قمم مواجهاتك إلى حجم سفح التل .
الأزمات بعيدة عن بعضها أكثر مما يجب ؟ نفس العلاج .
الأشياء تتحرك بأسرع مما يجب ؟ أبطء من سرعتها بأن تدخل بينها إنتقالات .
بأبطأ مما يجب ؟ إخلق أو ضف مواجهات .
من أين تحصل على المادة الخام لمثل هذه الإضافات ؟
يمكن لمخيلتك أن تساعدك بطبيعة الحال . ولكن لنفرض أنك قد إستخدمت من قبل كل ما جادت به قريحتك ، فتصبح مطالبتك بالبحث عن غيرها هى مجرد إحراج .
و لكن هناك حيلة يمكن أن تساعدك ، فى بعض الأحيان . وكل ما تحتاجه هو قائمة بالشخصيات لكى ترجع إليها .
إفحص القائمة المذكورة ، شخصية تلو أخرى . وإسأل نفسك : "**ماذا يفعل هذا الرجل، أو هذه المرأة، فى هذه اللحظة بالذات من الفيلم؟**" وإذا جاءت النتيجة على غير ما تهوى ، عدل السؤال ليكون : **ما الذى يجب أن يفعله، بالنظر إلى دوره وخلفيته ودوافعه؟** هل يؤدى هذا إلى إضافة لقطة مندرجة ، أو ربما إلى القطع إلى خط مواز من الأحداث؟
ونكتفي بهذا القدر عن المواجهة والانتقال . تمكن منها ، فتتوفر لديك أدوات تخدمك جيداً في عديد من الأزمات .
والآن فكر في المشاكل التي سوف تواجهك عندما تقسم معالجتك للقصة إلى تخطيط أولي للتتابع ، وهي تلك المرحلة من كتابة السسيناريو التي سنفحصها في الفصل التالي .

١١
التخطيط الأولي لخطوات التتابع

التخطيط الأولي لخطوات التتابع بالنسبة للفيلم الروائي (وخاصة أفلام التليفزيون) هو ما يعادل التخطيط الأولي **للمشاهد** بالنسبة للأفلام التسجيلية . إنه في الواقع تخطيط أولي لتتابع الأحداث في تطبيقه على الرواية عند عرضها الدرامي .

ومادام هذا هو الحال ، فإن الأمور ستكون أسهل لنا جميعا إذا ما عدت فوراً إلى فصل ٤ وأعدت قراءته . فالقواعد الأساسية مذكورة هناك .

والمشهد ، كما هو موضح في الفصل المذكور ، عبارة عن سلسلة من اللقطات المترابطة ، ووحدة من الفكر أو الحركة مسجلة على شريط سينمائي .

وفيما يتعلق بالفيلم الروائي ، فإن كل مشهد يشكل خطوة إلى الأمام في تطوير قصتك . ومهمة التخطيط الأولى للتتابع أن يساعدك على مراجعة وتقوية وتوضيح القصة المذكورة بأن تقسمها إلى الأجزاء المكونة لها ، ولتحقيق هذا الغرض فإنه يضغط كل وحدة أو وحدة فرعية من المواجهة والانتقال إلى أقل جمل وصفية - ويفضل أن تكون جملة واحدة أو جملتين أو ثلاث .

وأهم ما يجب تذكره ، هو أن هذه " الخطوات " ، وهذه الأجزاء عندما تلتصق ببعضها يجب أن تتضمن كل تدفق الأحداث ، ويجب أن تتضمن كل مشهد - أي كل سلسلة من اللقطات المترابطة التي يلزم تصويرها . وإذا تركت أحد المشاهد ، فإن ذلك سيخلق مشاكل عديدة فيما بعد .

وإليكم فيما يلي نموذجا مقبولاً يوضح كيف يبدو التخطيط الأولي لخطوات التتابع :

٦- الجمعية العمومية للأمم المتحدة . . اجتماع حاسم . مندوب الدولة "س" يهدد تهديدات رهيبة . مندوب الدولة "ص" يذكره بالالتزامات الجادة التي تنص عليها معاهدة دولته . يرد مندوب الدولة " س" بالجملة المألوفة التي تقول إن المعاهدات مجرد " قطعة من الورق " . . . ويعبر عن احتقاره بأن يمزق الوثائق التي تتعلق بالموضوع . وهنا نرى الشرير كورت . الموجود في الشرفة مع جماعة من أتباعه يقفز داخل النزاع بتهديد من نوع خاص به : إذا أصرت الدولة «س» على موقفها فلن يؤدي هذا فقط إلى نبذ جميع المعاهدات ، بل سيقوم كورت بإتلاف جميع

الأوراق . مندوب الدولة "س" ومؤيدوه يضحكون بصوت عال . ويلتف الحرس حول كورت، ولكنه يتمكن، قبل أن يصلوا إليه، من الانطلاق ويحطم الغطاء الزجاجي لأنبوبة الاختبار التي يحملها في يده، مطلقا سراح البكتريا المخربة التي تلتهم الورق، والتي نماها جون رينولدز من قبل . وليس هذا بمشهد جذاب، ولكن تركيزنا عند نهاية المشهد يكون على مجموعة الدولة "س" وهم يرفعون أيديهم موضحين إصرارهم بالتلويح بقبضة اليد، وبتخبيط أحذيتهم على المكاتب على طريقة خروشوف، وما إلى ذلك .

٧- نمزج من خطوات عسكرية على كوبري مع أصوات الطبول إلى مقر القيادة العامة لجيوش الدولة "س" . المكان مزدحم بضباط من ذوي الرتب العالية . يدخل حامل الرسائل، يؤدي التحية العسكرية ثم يفتح حقيبة رسائله . . . ثم يفتح فاه من الدهشة إذ يجدها خاوية إلا من بعض فتافيت الورق . ويحدث هرج ومرج عندما يتضح أن الخرائط قد اختفت، وأن الملفات قد تآكلت وما إلى ذلك . . وبينما ينظر كبار الضباط إلى بعضهم البعض في دهشة، نمزج إلى

٨- الصين . عامل في أحد المخازن يرفع صندوقا من الكرتون . يتهاوى الصندوق إلى فتافيت

٩- الولايات المتحدة . امرأة تواجه مدير السوبر ماركت، وتريد أن تعرف منه كيف يمكنها أن تنتقي مشترياتها . . . وتسحبه إلى أقرب مجموعة من الرفوف . صفوف من علب البضائع تمتد إلى آخر مدى للرؤية، دون أية بطاقات عليها، ونلحظ هنا وهناك أكواما متناثرة من رقائق الإفطار بدون صناديق، ومن الدقيق بدون علب، وما إلى ذلك .

١٠- باريس . أحد مصممي الأزياء يعلن عن موضاته الجديدة لفصل الخريف من الأزياء المصنوعة من الورق، وهي الصيحة الجديدة لهذا العام . وتتقدم عارضة أزياء ثم تتوقف عندما تلحظ أن ثوبها يتهاوى ويتفتت . وتصرخ وتحاول أن تستر جسدها بيديها ن بينما يحملق المتفرجون فيما يشاهدون ويضحكون في مرح .

١١- دورة مياه . آلة تصوير في وضع يوضح شاغل التواليت وهو يمد يده تجاه لفة الورق . تتحلل اللفة عند لمسها . يطلق الرجل صيحة غضب (من خارج الصورة) .

١٢- حجرة الأخبار في مقر جريدة . مدير التحرير، في قميصه المغطى بأكمام سوداء، يواجه العاملين . فتاتان تجلسان بجوار منضدة عليها كوم من العملات المعدنية إلى أحد الجانبين . يقول مدير التحرير "إن هذا الأمر يحيرني مثلما يحيركم يا أصدقائي، ولكنها ما زالت حقيقة من حقائق الحياة، إنه لا يمكنك أن تصدر جريدة بدون ورق . وسوف نحصل جميعنا على

مستحقاتنا " ويشير إلى المنضدة المغطاة بالعملات المعدنية، ويكمل مدير التحرير جملته : " ولا داعي لأن أذكر أننا سنتقاضاها بالعملات المعدنية " ويصيح شخص آخر قائلا : " ولكن هذا أمر . . . يا إلهي . . إننا نعود إلى العصور المظلمة . ما الذي يحدث لدولتنا هذه ؟ ويهز مدير التحرير رأسه ويقول : " أتمنى من الله أن أعرف الإجابة "

١٣- قاعة اجتماعات غير منسقة . يقف الشرير كورت مبتسما أمام أفراد مجموعته، يقول إن النظام قد اختل في كل أنحاء العالم . وتدوى القاعة بأصوات التهنئة . ثم يأتى سؤال " ما هى الخطوة التالية ؟ " ويجيب كورت بأنها إستعادة النظام مهما كان الثمن، وهو يعتبر نفسه أنه الرجل الوحيد الذى حافظ على السلام . إن الحياة البسيطة – فى ظل ديكتاتوريته بطبيعة الحال – هى الحل لجميع المشاكل . إستفسار آخر : " وماذا عن جون رينولدز ؟ لقد أزعجه أن البكتريا التى قام بتنميتها سببت كل هذه الفوضى . وهناك إشاعات بأنه يبحث عن شيء يلتهم هذه الجراثيم " . ويتصلب كورت فى وقفته . إن أى محاولة للتحكم فى البكتريا تعتبر من وجهة نظره خيانة عظمى . وهذا يجعل جون رينولدز عدواً لدولته .

ما هى أبسط طريقة لتجميع التخطيط الأولى لخطوات التتابع ؟

يمكن لعدد من البطاقات من مقاس حوالى ٨ x ١٢ سم ولوحة مساحتها حوالى ١ متر مربع من الخشب الحبيبى أو ما يشابهه، أن تساعد مساعدة فعالة . ودوّن على كل بطاقة وصفا لكل **خطوة** من خطوات التتابع على حدة . ثم ثبت البطاقات على اللوحة بدبابيس رسم أو بأى طريقة بديلة، مع مراعاة ترتيب تتابعها . و إذا بدت لك أى مشاكل خاصة بالفواصل بين الذروات أو بالتوازن بين القمم والوديان، فما عليك إلا أن تضيف بطاقة أو تستبعد أخرى، أو أن تعيد تنظيم البطاقات التى تحتاج إلى تعديل، إلى الوضع الذى يرضيك . ويمكن بالمثل، إذا ما اتضح لك وجود مشاهد ضعيفة، أو حدث تغيير فى خطة الهجوم فى إحدى الإعادات، أن يقتصر الأمر على إعادة كتابة عدد محدود من البطاقات على الآلة الكاتبة، بدلا من إعادة كتابة المخطوط كله .

ما الذى يجب أن تهتم به عند بناء تخطيط أولى ناجح لخطوات التتابع ؟ دعنا نضع الأمور فى شكل قائمة للمراجعة، تتكون من ١١ سؤالا مجمعة فى ٣ نوعيات رئيسية :

١- الإطار العام للعمل .

أ- ما هى المشاهد الرئيسية فى قصتى ؟

ب – هل هى فى مكانها المناسب ؟ وهل الفواصل بينها مناسبة ؟

جـ –هل تظهر الشخصيات فى الوقت المناسب والمكان المناسب ؟

٢- التطوير الداخلى .

أ- هل هذا المشهد يحرك القصة إلى الأمام ؟

ب -هل هو ضرورى ؟

جـ - هل هو مثير للإهتمام ؟

د- هل هو منطقى ؟

هـ - هل أوجه ضرباتى بإيجاز ؟

٣- طريقة العرض .

أ- هل كل وحدة فى هذا التخطيط الأولى تذكر ما نراه ؟

ب - هل تذكر ما نسمعه ؟

جـ - هل هى واضحة ؟

يكفى هذا عن الملخص . ولنفحص الآن هذه العناصر ببعض التفصيل :

١- أ- ما هى المشاهد الرئيسية فى قصتى ؟

هذا مايجب أن تعرفه جيدا بطبيعة الحال عندما تكون قد وصلت إلى مرحلة التخطيط الأولى للخطوات !

و هناك حيلة مفيدة تجعل من السهل التعرف على هذه المشاهد فوراً ، وهى أن أضع علامة كبيرة حمراء على بطاقة كل مشهد رئيسى .

و يرتبط بهذا مباشرة سؤالنا الثانى ،

١- ب - هل المشاهد الرئيسية المذكورة فى مكانها المناسب ؟ والفواصل بينها مناسبة ؟

و تظهر الإجابة بطبيعة الحال فى نظرة واحدة ، ما دمت قد رتبت بطاقاتك على اللوحة . وبصفة عامة ، يلزم أن يتوفر لديك مشهد قوى إلى حد ما عند البداية ، ليشد إنتباه المتفرجين . وأن يكون أقوى المشاهد كلها ، وهو الذروة ، قريباً من النهاية . وفيما بين هذين المشهدين - فلتفحص أى دراما تلفزيونية لكى ترى كيف يتم تقديم ذروة فرعية قبل كل فاصل خاص بالاعلانات التجارية . لا تتبع هذا الشكل الآلى بنفسك ، ما لم يكن فيلمك موجها أساساً لأغراض التليفزيون ، مثل برنامج " فيلم الأسبوع " وما شابهه ، بل الأفضل أن تساير القمم الطبيعية التي تنميها مادتك بنفسها ، ما دام هذا ممكنا .

وهناك ثلاثة عناصر لها تأثيرها بالرغم من كثرة إستخدامها ، للمساعدة في إختيار المكان المناسب للمشاهد الرئيسية والفواصل المناسبة بينها ، وهي الحبكة الفرعية ، والحدث

الموازي ، ومشاهد التخفيف .

و**الحبكة الفرعية** هي في الواقع قصة ثانوية ، تتعلق عادة ببعض الشخصيات الثانوية ، وتحدث في نفس الوقت الذي تحدث فيه القصة الرئيسية ، وكان شيكسبير مولعاً بها ، لاحظ قصة حب جيسيكا ولورانزو التي كانت تسير جنبا إلى جنب مع القصة الرئيسة لبوريتا وباسانيو في مسرحية " **تاجر البندقية** " . ومن الأفلام الحديثة الأجزاء الخاصة بستاينر في فيلم " **الحياة الحلوة** " ، وقصة حب الفتى اليهودي والفتاة في فيلم " **كباريه** " . وتطوير الخطوط الثانوية المتعددة في فيلم " **الأب الروحي**" .

و**الحدث الموازي** يشير إلى خطين من الأحداث يحدثان في نفس الوقت تقريبا . وبوضع مشاهد كل خط منها بحيث تتقابل - أو تتعارض - يمكنك أن تتحكم في الوقت وفي التشويق ، وأن تحصل غالبا على تأثيرات ساخرة متقنة . وفي أحد الأفلام البريطانية التي ظهرت منذ بضع سنوات ، كانت الشخصية الرئيسة منهمكة إلى حد خطير ويائس في مهمة سرقة ، وكان ساكن البيت الذي يتعرض للسرقة يحضر بدوره حفلا موسيقيا ، وبتبادل اللقطات بين السرقة والحفل الموسيقي زاد التوتر إلى حد كبير ، وتم الحصول على تباين مدهش أخاذ .

كما يمكن بالمثل تطوير عدة وجهات نظر داخل فيلم واحد ، كما في فيلم " **نوبة جنون** "، حيث نعيش القصة جزءاً من الوقت مع واحد أو أكثر من الضحايا العديدين ، وجزءا مع المجرم ، وجزءا مع رجال الشرطة .

و**مشاهد التخفيف** توفر وسيلة لتغيير الحالة النفسية أو الزمان أو المكان ، أو لتخفيف التوتر الذي يكون قد زاد إلى حد غير مريح ، أو لإدخال عنصر الفكاهة أو التباين ، وعلى هذه المشاهد أن ترتبط في الوقت نفسه مع الاتجاه العام وخط القصة ، حتى لا تبدو مهلهلة .

وغالباً ما يتم تنفيذ هذا بسهولة عن طريق استخدام شخصية مضحكة يكفي مجرد ظهورها إلى الإيحاء بمشهد للتخفيف ، والمثال الواضح لهذا هو مجرد ظهور النموذج الكامل لعدم الصلاحية ، المفتش كلوزو في فيلم " الفهد الوردي" .

(لاحظ في الوقت نفسه ، كيف يمكن بسهولة أن تحصل على أكثرمما يلزم من الشيء الجيد ، لقد كان كلوزو مثيراً للضحك إلى حد إجهاد المتفرجين في فيلم "**الفهد الوردي** " ، أما في فيلم " **عودة الفهد الوردي** " فكان أقل من هذا) .

وماذا عن السؤال الثالث ؟

١- جـ - هل تظهر الشخصيات في الوقت المناسب والمكان المناسب ؟

هل أنا في حاجة لأن أذكرك بأن كل الشخصيات الرئيسة يجب أن تظهر مبكرا على



فيلم الفهد الوردي

الشاشة بقدر معقول ؟ أو بأنهم يجب أن يظهروا كثيراً من آن لآخر حتى يظل المتفرجون متيقظين لوجودهم ؟

والإجابة : نعم ، يجب أن أفعل ذلك ، لقد انتقدت سيناريوهات عديدة لأن البطل أو البطلة أو الشرير كان يفشل في الظهور قبل النصف الأخير من الفيلم ، أو كان يظهر مرة ثم يختفي حتى يظهر ثانية عند الذروة فقط ، أو كان يؤدي دوراً مهماً في اللقطات الافتتاحية ثم يختفي إلى الأبد .

وبطبيعة الحال يمكن قبول بعض هذه التصرفات في حالات معينة ، تذكر الطريقة التي قدم بها **ألفريد هتشكوك** الممثلة جانيت لي على أنها بطلة فيلم " سايكو " (نفوس معقدة) ، لمجرد أن يقتلها في الثلث الأول من الفيلم ، ولكن هذا الأمر يحتاج إلى مهارة خاصة وإلى يد واثقة . ومن الأفضل لك أن تبتعد عن مثل هذه التصرفات حتى تكتسب الخبرة الكافية .

كيف تراجع ظهور الشخصيات ؟ اكتب الشخصيات في قائمة ، بحيث يكون كل منها على سطر منفرد وعلى الجانب الأيمن من صفحة ورق الرسم البياني ، ثم ضع أرقام المشاهد مسلسلة في السطر العلوي من اليمين إلى اليسار ، وأخيراً سجل علامة في المربع المناسب تحت رقم المشهد أمام سطر الشخصية إذا كانت قد ظهرت في ذلك المشهد .

ماذا تفعل إذا كانت الشخصية لا تظهر عندما تريدها ؟ الإجابة بطبيعة الحال هي أن تتحايل في تناولك للشخصيات والعلاقات والأحداث حتى تستقر أخيراً كل الأجزاء في أماكنها الصحيحة .



فيلم عودة الفهد الوردي

ويحضرني هنا مثال جيد لهذه النقطة بالذات، عن قصة رجل تم اغتيال أخيه . ولقد حاول كاتب السيناريو بأقصى طاقته دون أن يصل إلى حل يقدم به الشخصيات الرئيسية - بما فيها المرأة التي قامت بمهمة القتل - مبكرا بقدر كاف .

وجاء الحل النهائي بتقديم مشهد تشييع الجنازة، حيث تظهر فيه كل الشخصيات المحتجبة . وأدى المزيد من التفكير إلى إيجاد أسباب مقنعة لظهورهم هناك . وانطلق السيناريو في طريقه.

أرجو أن تلاحظ نقطة معينة تم التركيز عليها في الجملة السابقة : **أسباب مقنعة لظهورهم هناك**، وإحدى اللعنات الكبرى التي يتعرض لها الكاتب المبتدئ هي وباء يعرف باسم **راحة المؤلف** . ويعني هذا أن الأمور تحدث في السيناريو بطريقة زائفة وبتحايلات مكشوفة، لأن الكاتب يريد لها أن تحدث بهذه الطريقة .

وهذه خطيئة كبرى . ومع ذلك فيمكن التغلب عليها بأسهل مما تتصور .

والخطوة الأولى في هذا الاتجاه هي أن تعرف أن كل شيء في القصة قد تم التحايل عليه، وقد تم التحايل عليه لراحة المؤلف، فما رأيك !؟ إن الأمر الهام هنا ليس " هل تم التحايل عليه ؟" ولكنه " هل تم التحايل عليه بطريقة مقنعة ؟" .

قد يثير هذا السؤال بعض الضباب، أي عدم الوضوح . ولكن الأمور ستتضح عادة إذا ما وجهنا اهتمامنا بالقدر الكافي للأمور الخمسة التي يتضمنها **التطوير الداخلي** لكل مشهد :

٢- أ - هل يحرك هذا المشهد القصة إلى الأمام ؟

ويعني هذا الأمر : هل هذا المشهد يجعل الفيلم يقترب من ذروته ؟ أو هو بطريقة أخرى : إذا كان وضع الأمور والحالة الذهنية للشخصيات الرئيسية في نهاية مشهد معين هي نفسها كما كانت في بدايته ، فإن هذا المشهد ، وهذه الخطوة ، يكون عبارة عن مجرد إضاعة للأحداث .

مثال واضح لهذه النقطة : يقوم البطل والبطلة اللذان يحبان بعضهما إلى أبعد مدى ، بزيارة لمدينة الملاهي ، حيث يركبان نوعا من المراجيح التي تتأرجح بعنف . وتكون الحركة عنيفة بحيث تصاب البطلة بغثيان عندما تترك الأرجوحة . ويقلق البطل ، ولكن بعد لحظة تعود البطلة إلى حالتها الطبيعية تماماً ، ويستمران في جولتهما دون أي أحداث أخرى ، وهما يحبان بعضهما إلى أبعد مدى .

لاحظ الآن التدفق في هذا المشهد :

بداية الحالة الذهنية :

البطل والبطلة يحبان بعضهما إلى أبعد مدى .

بداية وضع الأمور :

يزوران مدينة الملاهي .

نهاية الحالة الذهنية :

ما زال البطل والبطلة يحبان بعضهما إلى أبعد مدى .

نهاية وضع الأمور :

يستمران في جولتهما خلال الملاهي .

هل لاحظت أين يوجد الخطأ ؟ لقد مر الوقت ، وحدثت أحداث . **ولكننا لا نلحظ أي دليل على أي تغيير في وضع الأمور بالنسبة للبطل أو البطلة، ولا في الحالة الذهنية لأي منهما . إننا على الأقل لا نلحظ أي تغيير يمكن أن يكون له أي تأثير على مستقبل شخصياتنا داخل إطار القصة** . والنتيجة : أن المشهد لم يحرك القصة إلى الأمام . لم يحدث شيء له معنى .

ولكي يحرك أي مشهد القصة إلى الأمام بطريقة مقنعة ، لا بد أن تحدث أحداث معينة وأن تنمو تطورات معينة . وإذا استبعدنا هذه فإن البنيان كله سيصبح عرضة للانهيار .

إن الموقف يشبه كثيراً ذلك الموقف الذي تواجهه عندما تصعد عدداً من درجات السلم ، وكل خطوة تخطوها تنقلك عبر " قائمة " و" نائمة " (وهما ارتفاع السلمة وعمقها) . وإذا استبعد أياً من هذه فإنك حتماً ستقع ويدق عنقك .

وينطبق نفس المبدأ فيما يتعلق بالفيلم . اترك جانباً بعض الخطوات الحساسة في تحول

الشخصية ، من المأزق إلى الحل ، من البداية إلى النهاية ، وستجد أن هذا الوجود المستتر الذي نطلق عليه تعبير " إرجاء عدم الاقتناع " ، قد تحطم . أي أن سيطرة الفيلم على المتفرجين تنقطع ، وأن تمتع المتفرجين بتدفق التوتر ينتهي . وعندما يغادرون دار العرض سيقولوا لأصدقائهم : " لا تدخلوا إنه فيلم ردىء " .

إن جوهر تحريك القصة إلى الأمام غالبا ما يكمن فى تقديم تطورات جديدة (وغالبا ما تكون غير متوقعة) تسبب تغييراً فى الحالة الذهنية للشخصية ووضع الأمور الخاص بها ، حقيقة أو إحتمالا ، إلى الأسوأ .

هل يمكننا أن نطور الجزء الخاص بمدينة الملاهى الذى ذكرناه هنا ، بطريقة تحرك القصة إلى الأمام ؟ طبعا ، فبدلا من أن تعود البطلة إلى حالتها الطبيعية تماما ، يمكن لحالتها أن تسوء والنتيجة : رحلة إلى المستشفى ، وأفراد عائلة البطلة يحملون البطل مسئولية تعريضها للخطر .

أو أن نجعل فتاة جذابة من العاملات فى مدينة الملاهى تساعد البطل فى إسعاف البطلة . والنتيجة : يقارن البطل بين خطيبته الهشة وهذه الفتاة الممتلئة بالحيوية والصحة ، ويتساءل إن كان قد اختار الخطيبة المناسبة .

أو أن تتم سرقة حقيبة يد البطلة أثناء هذا الحدث . والنتيجة : تلوم البطلة البطل على إهماله . وعدم قبول هذا التصرف من جانب البطلة يجعل البطل ينظر إليها بعين جديدة .

أو أن يفتش البطل فى حقيبة يد البطلة ، بحثا عن أى دواء لإسعافها . والنتيجة : يكتشف البطل معلومات عنها تضعها تحت أضواء جديدة ليست فى صالحها .

أو أن نعكس الموقف بأكمله ، ونجعل البطل هو الذى يصاب بالغثيان ، وليست البطلة . وبدلا من أن تتعاطف البطلة معه ، تسخر منه لضعفه . والنتيجة : يجد البطل أن شعوره بالحب قد حلت محله مشاعر العداء .

و الآن ، لا تصل أى من هذه الأفكار إلى حد اعتبارها جوهرة ثمينة بأى حال من الأحوال . ولكنها توضح كيف يمكن للتغييرات البسيطة فى الحالة الذهنية للشخصية أو وضع أمورها أن تحول المشهد من الجمود إلى الحركة . . وأن تجعل القصة تتحرك إلى الأمام بدلا من أن تتوقف .

كيف يمكن أن تضيف مثل هذه التغيرات المفاجئة ؟

تعتمد احدى الحيل الفنية ذات التأثير الفعال جداً ، على أن تضيف شخصية جديدة (مثل العاملة فى مدينة الملاهى) أو أن تظهر شخصية سبق تقديمها ونسيانها (مثل فرد من أسرة البطلة يكن العداء للبطل) .

و لتنفيذ هذا لا ضرر فى أن تثبت فى اللوحة السابق ذكرها قائمة بكل الشخصيات .

و يمكنك عند الحاجة أن تعود إلى هذه القائمة ، دون إضاعة أى جهد ، لتسأل نفسك السؤال

الخاص بالتغيير المفاجئ السابق ذكره : " ماذا يفعل جو الآن ؟ أو ما الذى يحتمل أن يفعله الآن . . مما قد يبعد هذا المشهد عن منطقة الجمود ؟ " واسأل عن سام وروز إيدى وجليندا . وعندما تنتهى من هذه المراجعة تكون المشكلة قد اختفت ، فى كل تسع حالات من عشرة .

و الطريقة الأفضل لتناول هذه الحيلة هى أن تركز تفكيرك فى المعرفة الشاملة والحميمة لشخصياتك ، وعلاقاتهم ببعضهم البعض . إن البطلة " اللائمة " التى تقلل من قدر البطل لأنه " سمح " بسرقة حقيبة يدها ، بينما ينحصر خطؤه الوحيد حقيقة فى زيادة قلقه على البطلة ، هى نوع خاص محدد من البشر ، تنبىء باحتمالات لإضافة أبعاد جديدة لقصتك وهى تتحرك إلى الأمام . وكذلك البطلة التى تسخر من البطل لأنه لا يمكنه أن يتحكم فى معدته . ونفس الشىء بالنسبة للبطلة التى تغضب لما يحسه خطيبها من عدم إرتياح فتثور وتتقدم نحو العامل المختص بالأرجوحة وتلكمه فى أنفه .

و النقطة الأخيرة : لكى تخلق إحساسا قوياً بالتحرك إلى الأمام فى مشهد ما ، من الأفضل فى أغلب الحالات أن تنتهى بما يمكن أن نطلق عليه تعبير الضربة المضادة .

و هذا هو تصور قد يتحمل بعض التوضيح . ولنبدأ بإعادة النظر فى العناصر الرئيسية للقصة : المواجهة والإنتقال .

إن نموذج المواجهة هو الهدف - الصراع - الكارثة ، ونموذج الإنتقال هو رد الفعل - المأزق - القرار .

إن الضربة المضادة تركز على تجاوب الشخص مع كارثة المشهد ، وتصعيده لهجوم جديد عن طريق إختيار هدف جديد واتخاذ قرار فى الحركة التى تتركز حول الهدف .

و على هذا ، ففى مشهد مدينة الملاهى ، عندما يصل عم البطلة الثرى إلى المستشفى فى ثورة غضب ، يعلن إنسحابه من تمويل المشروع المفضل لدى البطل . وينهى البطل هذا الموقف بأن يعلن ببرود أن التواجد فى المستشفى أمريخصه هو والبطلة فقط . أما بخصوص المشروع فيمكن للعم أن يحتفظ بنقوده ، فالبطل سيستمر بدون هذه النقود .

و فوراً يبرز سؤال فى أذهان المتفرجين : ما هى عواقب هذا التحدى الذى ألقاه البطل فى وجه القدر ؟ إنه وضع جيد لإنهاء المشهد .

و من ناحية أخرى ، ليس هذا بكل تأكيد الوضع المحتمل . . فقد انتهى بالكارثة (وهى إعلان العم بوقفة للتمويل) ، أو بالمأزق (وهو جهد البطل المبذول لكى يحدد ما يجب أن يفعله فى وجه التغيير العنيف المفاجىء للعم) . إلا أن تركيز نهاية المشهد على حيرة البطل وتردده يوضح الضعف والركود بدلا من القوة والتحرك إلى الأمام الذى يتوق إليه المتفرجون ، كما أن الإنتهاء بالكارثة التى يعلنها العم تسلط الأضواء على العم بدلاً من البطل .

و لا يعنى هذا أن كل من هذين الحلين البديلين ليس مطلوباً فى الحالات المعينة ، أو من

أجل التنويع . ولكن الضربة المضادة **بصفة عامة** هى الأقوى .

٢- ب - هل هذا المشهد ضرورى ؟

و الآن لماذا أثير سؤالا مثل هذا ، بعد كل الاهتمام الذي أوليته لأهمية أن يقوم كل مشهد بتحريك قصتك إلى الأمام ؟

والإجابة هي أنه من الممكن تماماً أن تكون قد أوجدت مشهدين ، بينما يمكن لمشهد واحد أن يؤدي المهمة بنفس الكفاءة .

وإليك كمثال ، مشهد يقوم فيه عامل مصعد ودود بمساعدة البطل على العثور على مكتب الشرير . ويليه مشهد يحاول فيه البطل الحصول على معلومات من سكرتيرة مكتب الشرير. ثم مشهد ثالث يحاول فيه البطل أن يعثر على سيارة الشرير داخل جراج المبنى .

والسؤال التالي هو : ما الذي يبحث عنه البطل ؟

والإجابة أنه يريد أن يتحدث إلى الشرير .

إذًا ، لماذا لا نجعله يتحدث مباشرة إلى الشرير ؟ إن مهنة عامل المصعد آخذة في الاختفاء وأصبح من النادر وجود عامل للمصعد في أي مكان ، كما أن السكرتيرة التي تتحدث كثيرا ليست أمراً غير عادي . وكذلك الجولة في الجراج قد تدعو المتفرجين إلى النوم ، ما لم يبدأ شخص في توجيه الطلقات نحو البطل .

إن موضوع المشاهد التي ليست لها أهمية حيوية يصبح له أهمية عندما تطول مدة عرض الفيلم ، ولهذا لا تتردد في أن تسأل نفسك : " هل يمكنني أن أجمع هذا المشهد مع مشهد آخر ؟ هل من الممكن أن أمزج بين هذه الشخصية / المكان/ الحدث وبين أخرى ؟

٢- جـ - هل هذا المشهد مثير للاهتمام ؟

مرة أخرى ترفع " راحة المؤلف " رأسها المغرية . فمن السهل دائما أن تنشغل بالحصول على خطوط الحبكة أو على المعلومات الضرورية ، بحيث تنسى أن هذه قد تكون كئيبة كئيبة كئيبة ، ما لم تنتبه إلى أن يكون كل مشهد مسل في حد ذاته .

وعلى هذا ، قد تكون محاضرة البروفيسور زايتلباوم عن فيزياء البعد الرابع ضرورية لفهم ذروة فيلمك ، وقد يكون ارتباط العمة أجاثا في شبابها بالموسيقى هو مفتاح الطريق لرد فعلها عن انضمام جين لجماعة هير كريشنا . ولكن هذا لن يساعد في شيء إذا كان المتفرجون يفضلون النوم .

وكما ترى سرعان ما يحل الملل إذا كان الموقف جامداً . فيتثاءب المتفرجون ويتململون في مقاعدهم ، وربما يغادرون دار العرض كلية . وهي نهاية مؤسفة للأمور بلا جدال . !

ويعني كل هذا أنه بالرغم من كل البيانات، فأنت لا تلفت نظر المتفرجين فقط، بل عليك أن **تستحوذ** على انتباههم وأن **تعيد الاستحواذ** عليه وهكذا .

وكيف تفعل ذلك ؟

أولا وفي المقام الأول، أنت تفعل هذا بأن **تتعامل مع التوتر**.

وما دام الأمر كذلك، ننصحك بأن تخطط للسيناريو الذي تكتبه بحيث ينمي ويطور حالة رفع الإثارة لدى المتفرجين، التي علقنا عليها من قبل . وتعتمد مثل هذه الحالة على انحسار وتدفق الخوف من أن شيئا نريده أو نخشاه سيحدث أو لن يحدث . إنه **إدراك لإحتمال وقوع كارثة ما** .

ثانيا، أنت تفعل هذا **بترجمة التجريد إلى أشخاص آدميين** .

ويستلزم هذا أن تكون مدركا دائما للحيوان الآدمي ونقط ضعفه - والطريقة التي ينفعل بها الناس، ومدى تباينها مع الطريقة التى من المفروض أن يتجاوبوا بها، والأشياء المتضاربة التى يفعلونها، كأن يستبعدوا جزءاً من البطاطس الممهوك لتقليل وزنهم، بينما يأكلون صندوقا كاملا من الشوكولاتة، واللا منطق الذى يجعلهم يضحكون ويبكون، ويحبون ويكرهون ويتصرفون بالطريقة التي يبدون بها أمام آلة التصوير المحايدة (التي لا يدركون وجودها) .

ثالثا، أنت تفعل هذا **بالتركيز على الأشياء المنطقية وإن كانت غير متوقعة** .

هذه هي تغييرات للقدر غيرمتوقعة، هي الأشياء التي لا يجب أن تحدث ولكنها تحدث، إنها الأشخاص غير المناسبين في الأماكن غير المناسبة في الوقت غير المناسب . إنها الجهود التي تفشل والخطط التي تنحرف عن طريقها، والأسقف التي تنهار .

وهي المطر الغزير الذي ينهمر فجأة مرصعاً بالماس .

وبطريق أو بآخر، يجب أن تنساب المياه من واحد أو أكثر من هذه الأنهار الثلاثة لتصب في كل مشهد من السيناريو الذي تكتبه . دع القوى الشريرة تتجمع خارج قاعة محاضرات بروفيسور زايتلباوم، مع القطع المستمر بين الاثنين ليعطي كلماته بعض الأهمية إلى جانب خلق التشويق، وأخرج بالتجريد في " ارتباط العمة أجاثا في شبابها بالموسيقى" إلى الحياة عن طريق علاقة لها مع قارع طبول متجول . أو اقطع كآبة فترة بعد الظهر الطويلة على شاطئ النهر بقصد التخفيف عندما يزداد التوتر إلى حد كبير، بإضافة شخصية مضحكة تحاول أن تملأ وعاء من ضوء القمر المنعكس داخل قارب مسطح غاطس في الماء .

عليك ان تحافظ على أن تنبض المشاهد بإثارة الاهتمام .

٢- د- هل هذا المشهد قابل للتصديق ؟

إن قابلية التصديق أمر يعتمد كثيرا على سلوك الشخصية . ويأتي من جزءين : الأشياء التي يفعلها الناس في قصتك ، والأشياء التي لا يفعلونها . إنها نفس العملة ، ولكن لها وجهين مختلفين .

إن الأشياء التي تفعلها شخصياتك تثير أسئلة حاسمة معينة : لماذا تفعل الشخصية هذا الشيء ؟ هل الشخص العادي - أو على الأقل شخص له نفس سمات الشخصية - يفعل هذا الشيء ؟ ما هى الممرات الأخرى الأكثر منطقية التي قد تتخذها الشخصية لكي تصل إلى الهدف الذي تبحث عنه؟

وعلى هذا ، لماذا يحدد الشخص موعداً للقاء الأخت الدميمة ، بدلاً من الأخت الجميلة ؟ لماذا يساند الشخص أخاه السكير ؟ ولماذا يتراجع أمام رئيسه أو أمه ؟ ولماذا يوافق أن يؤدي وظيفة يكرهها ؟

أما الأمر الذي يتعلق بالأشياء التي لا تفعلها شخصياتك فهو أبسط من هذا . إنه يتجمع في سؤال واحد : لماذا لا ينسحب هذا الشخص ؟

مثل ، لماذا لا يرحل بعيدا قبل أن يحضر الرجال المسلحون ؟ لماذا لا يرفض أن يتلاعب في دفاتر الحسابات ؟ لماذا لا يرفض أن يتزوج من الفتاة المزعجة ؟ لماذا لا يضع والده في بيت المسنين ؟

وإذا كانت الشخصية تفعل أشياء يرى المتفرجون أنها غير منطقية ولا يمكن تصديقها ، فإن إرجاءهم لعدم تصديق الفيلم سوف يتحطم . وعلى هذا يجب أن نجعلهم يصدقون ، وأن تكون الإجابات على ما يريده المتفرجون مرئية : أي توضيح حي للنقط التي تحاول أن تذكرها . إن الكلام لا يكفي .

٢- هـ - هل أوجه ضرباتي بإيجاز ؟

ويعني هذا : هل يمكن للغير أن يتنبأ بما أنوي عمله ؟

إن ما تهتم به هو التطور الذي لا يمكن التنبؤ به ولكنه منطقي . ولكي تصل إلى هذا يلزمك أن تعد تطوراً يمكن التنبؤ به . . . ثم تسحب أرنباً مختلفا من داخل القبعة . ولكن لا تغش وإلا كرهك المتفرجون .

ولنفرض على سبيل المثال ، أن بطل قصتك قد واجه مخاطر لا توصف حتى يصل إلى الحجرة التي من المفروض أن تنتظره فيها فتاته . وأخيراً وهو يشعر بمزيج من الإرهاق ومن اللهفة يقرع الباب .

وينفتح الباب ، حيث تقف أم الفتاة .

وبفرض انه يمكنك أن تجعل هذا التغيير منطقياً ، فهذا هو النوع من التغيير المفاجئ الذي يساعد على أن يظل المتفرجون مستيقظين .

والآن ماذا عن طريقة عرضك وطرحك للموضوع ؟
٣- أ - هل كل مشهد وكل وحدة في هذا التخطيط الأولي تذكر ما نراه ؟
٣- ب - هل تذكر ما نسمعه ؟
٣- جـ - هل هي واضحة ؟
لأول مرة في هذا الكتاب ، لا نحتاج إلى أن نقول إلا القليل . ، وفي جوهر الأمر يكفي أن توضح أن لديك شيئاً يمكن تصويره .

ونكتفي بهذا القدر عن التخطيط الأولي لخطوات التتابع . ولقد آن الأوان لكي ننتقل إلى آخر موضوع عن الفيلم الروائي ، ألا وهو سيناريو المشاهد العامة .
تقريبا . فنحن نحتاج أولا لأن نفحص أداة ضرورية من أدوات أي سيناريو روائي له تأثيره الفعال ، وهو الحوار .
وسنفحصه في الفصل التالي .

١٢
أدوات الحوار

. . دكتور أوربيس يدير القرص المدرج إلى الوراء، ويشعل مصابيح الكشافات الحمراء، ويطفئ الخضراء . ويختفي تدريجيا صوت الهمهمة . وتتوقف الفتيات فجأة عن عرضهن المعبر عن المتعة والنشوة وينظرن بلا تعبير محدد إلى بعضهن البعض، وإلى المتفرجين ودكتور أوربيس .

د . أوربيس

وهكذا أيتها السيدات ، لم تصبن بأذى ، هل أصبتن بشيء ؟

وتهز الفتيات رؤوسهن، وهن يقهقهن ويتهامسن .

د . أوربيس

لم يحدث لكن شيء، هل حدث ؟ . . . وأمضيتن وقتاً ممتعاً ؟

تأكيد من الفتيات ، تصحبه تعليقات مرتجلة .

د . أوربيس

إذاً لتعودن إلى مدينة الملاهي ! ولتتمتعن بأحسن الأوقات !
ولتتذكروا جميعا . . . (يفتح يداه بكامل اتساعهما ويوجههما
إلى الموجودين والفتيات على السواء) . . . د. أوربيس هو
الرجل الذي يتحكم في عقولكم !

كان عرضاً جيداً . المتفرجون في حالة نفسية جيدة وقد بدأوا يغادرون الخيمة، ولكن البلطجي الذي لاحظناه من قبل يحطم الآن هذه السيطرة .

البلطجي

(صائحا بصوت عال) نفاية !

د . أوربيس

ماهذا ؟

البلطجي

نفاية، هذا ما قلته إنك مزيف !

يتوقف الناس الخارجون . . ويستديرون . د . أوربيس يدقق النظر في الرجل من خلال نظارته ذات العدسات السميكة .

د . أوربيس

(برقة ممزوجة بالقدرة على إلحاق الأذى) سيدي هل أفهم
أنك تشك في قدراتي ؟

البلطجي

أراهن أنك تعرف . . أنني أعرف أشكالك من النصابين
والكذابين والدجالين

د . أوربيس

طبعا أنت تعرف ماذا يقول المثل . . " يلزم شخص معين
لكي يعرف مثيله " ؟

البلطجي

لماذا أنت يا . . .

د . أوربيس

ما دمت متأكدا إلى هذا الحد ، لماذا لا تنضم إليّ هنا على خشبة
المسرح ؟ واثبت لْلجميع إلى أى مدى أنا مزيف !

البلطجى

هل تظن أننى لن أفعل هذا !

د .أوربيس

لا يا سيدى . أنا متأكد انك ستفعل . إذا . فلتتقدم إلى هنا
الآن . . .

لم يكن رد فعل د . أوربيس متوقعاً من البلطجى على الإطلاق . ويبدو عليه أنه قد بدأ شيئاً دون أن يكون متأكداً من أنه يريد أن يحاول أن يسير فيه إلى النهاية . ويبدأ فى الإبتعاد .

البلطجى

(باشمئزاز مزيف) آه . . !

د . أوربيس

إنك لن تخرج يا سيدى . . ؟ ليس قبل أن تكشفنى ؟ . . أم هل
أنت تخشى أن أتولى أنا كشف الحقيقة ؟

البلطجى

نفاية

و يتحمس البلطجى لمغادرة المكان ، ولكن الموجودين الآن لا يسمحون له بذلك .

رجل ١

إنطلق ! إصعد إلى خشبة المسرح !

رجل ٢

ما هذا الأمر ؟ إلى أين تذهب ؟

إمرأة

إنه يخشى أن يفرض الدكتور سيطرته عليه أيضا !

د. أوربيس

هل هذه هى الحقيقة يا سيدى ؟ هل أنت تخشى أن تصعد
هنا ؟

البلطجى

سأوضح لك من الذى يخاف !

و يصعد من أقرب سلالم إلى خشبة المسرح .

د. أوربيس

يشير إلى المنطقة التى تضيئها الكشافات الخضراء .

هنا يا سيدى

و يتجه فى الوقت نفسه إلى لوحة الإضاءة . . و يحرك مفتاح التحكم فى جهاز العقل . . ويدير قرص الإخضاع ويتوقف البلطجى الثائر، محصوراً فى مخروط الضوء الأخضر . (صوت : الهمهمة) .

د. أوربيس

و الآن يا صديقى . يمكننا بالتأكيد أن نناقش هذا الأمر مثلما
يفعل الأشخاص العاقلون . . فى الواقع، إننى مسرور
لحضورك . وأنا أرى أن لديك مشكلة . . . لقد كنت دائما تسأل
نفسك : هل أنت فعلا شاذ ؟

يقهقه الموجودون . بينما ينكمش البلطجى من الخوف ولا ينطق بكلمة .

د. أوربيس

أوه ! لم يكن هذا قولا لطيفا منى، أليس كذلك ؟ إن نوعك
من الرجال . . من يشك فى أنك عاشق ؟ . . هنا !

و يتقدم نحو المنضدة . . و يلتقط شيئا كالشال العريض . . ويلقيه فى اتجاه البلطجى، ويقع قرب قدميه . ينظر البلطجى إليه بغباء .

د. أوربيس

نعم، أنت حقيقة عاشق . وكل عاشق يحتاج إلى شخص
يحبه .

إليك . . .

و يستدير تجاه الأكفان، مصفقا بيديه .

جورج ! إنضم إليه !

و يخطو أسوأ الرجال " غير الميتين " شكلاً إلى خارج صندوقه . . . ويعبر خشبة المسرح ليقف تحت مخروط الضوء الأخضر . يعود د . أوربيس ثانية إلى لوحة الإضاءة .

د . أوربيس

يضبط الأقراص بعناية .

قليل من الرغبة الجنسية ، الآن . . (للبلطجى) أليس
جورج جميلا ؟ إن قلبك يخفق ، وترتفع حرارة دمك لمجرد
إقترابه منك ، أليس كذلك ؟ أوه ، إننا جميعا نفهم كيف هو
الحال مع شاذ حقيقى مثلك !

البلطجى

(بصوت أجش من حنجرته) آااه . . .

د . أوربيس

قبّله أيها المحب !

البلطجى يحتضن جورج . . و يدفن وجهه فى رقبة الرجل " غير الميت " فى قبلة عاطفية . الموجودون يصيحون .

د . أوربيس

أيها الشاذ ! (ويتوقف ويصطنع الصدمة) . . أو . . هل يمكن
أن أكون مخطئا ؟ هل كانت هناك صفة نسائية فى تلك
القبلة ؟ . . . يا سيدى ، الشال !

البلطجى يدع جورج ويلتقط الشال .

د . أوربيس

لفه حول جسمك يا عزيزى . إنك خجول ، برقة . هذا هو
حبيبك جورج ، الذى تقابله هنا سراً فى المعسكر . كم
تتحرق شفتاك لقبلاته !

يلف البلطجى الشال حول جسمه . . يقف وعلى وجهه إبتسامة متكلفة ، ورأسه متجهة إلى أسفل ، وعيناه تتفاديان الإلتقاء بنظرات الجميع .

د . أوربيس

يا جورج ! إنها حبيبتك ! قبلها !

جورج يغمر البلطجى بقبلاته . ويتصايح الموجودون .

د . أوربيس

(ويداه مفتوحتان ساخرا) أوه ، يا لها من متعة ! أوه يا لها
من عاطفة .

لقطة رد فعل يملأ الصورة ، الموجودون يصيحون ضحكاً .

ما نشاهده فى هذا المثال نموذج من نماذج الحوار : وهو ذلك الجزء من السيناريو الذى يتحدث فيه الناس . . الأشياء التى يقولونها ، كلمة وراء كلمة .

و كتابة الحوار فن فى حد ذاته . ويتطلب مهارة أساسية من كاتب السيناريو السينمائى .

ما هى الأمور التى يجب علينا مراعاتها ، فيما يتعلق بكتابة الحوار ؟ إنها تقع فى ثلاث نوعيات : مهام الحوار ، وتتابع الحوار ، وواقعية الحوار .

١- مهام الحوار .

للحوار أربع مهام رئيسية : أربع وظائف عليه أن يؤديها :

(أ) أن يقدم معلومات .

(ب) أن يكشف عن العاطفة .

(جـ) أن يدفع الحبكة إلى الأمام .

(د) أن يحدد شخصية المتحدث والشخص الذى يتحدث إليه .

و تتداخل هذه المهام فى بعضها البعض ، إلى حد كبير . وقد تقوم جملة حوار واحدة بتأدية المهام الأربع جميعها فى نفس الوقت . إلا أن هذا لا يحدث دائما ، مما يدعونا إلى أن نفحص كل مهمة على حدة . وسنبدأ بـ

(أ) أن يقدم معلومات .

يبدو هذا سهلا وواضحا للوهلة الأولى ، وكأنه لا يحتاج إلى تعليق .

و المشكلة هى أن الحوار الجيد لا يجب أن ينقل معلومات فقط ، بل يجب أن يفعل هذا دون أن يعوق أو يعترض تدفق القصة .

و نجد بناء على هذا السيناريو الذى إقتطفنا منه النموذج السابق ، أنه كان من المهم توضيح أن دكتور أوربيس يملك فعلاً قوى خفية . ولتنفيذ هذا ولتخفيف هذا الجزء ، وإلا أصبح الفيلم مرعباً ثقيلاً ، تمت كتابة هذا الحدث لاختبار هذه القدرات . واصبح الموقف بحيث أن الحقيقة الرئيسية المطلوب تقديمها متضمنة فى التصريح الطنان الذى أعلنه د. أوربيس بنفسه . . " د. أوربيس هو الرجل الذى يتحكم فى عقولكم ! " . وقد تم تقديم هذه الجملة بحيث تتمشى مع الموقف وبحيث لا تعترض تطور الحدث بأى حال من الأحوال .

إنها حقيقة تعجل بالحدث المذكور . إذ توفر للبلطجى سببا ليتفوه بما أعلنه من تحد ، وهى بالتالى تفسح الطريق أمام عرض قدرات د. أوربيس الغريبة . وكل جملة تلى

البيان الأول تبنى فوقه وتضيف معلومات جديدة .

هل النقطة التى يريد أن يوضحها الفيلم هنا تستحق كل هذا الزمن السينمائى ؟

أمر مفتوح بطبيعة الحال . وإن كان رد فعلى أنا أنها تستحق .

(ب) أن يكشف عن العاطفة .

يلزم من الناحية العملية ، أن تكشف كل جملة حوار يقولها المتحدث عن حالته النفسية وأحاسيسه . والجمل التى تفشل فى هذا جمل " ميتة " لا تسهم فى الإحساس بصعود الحدث الذى يبحث عنه المشاهدون

و السبب الذى يؤدى إلى فشل الحوار الذى يكتبه المبتدئون ، يتركز حول حقيقة أنهم ، عندما لا يكونوا مدركين للتدفق المستمر والتغيير فى الحالة النفسية للمتحدث . وينتج عن هذا أن تفشل الكلمات التى يضعونها فى فم المتحدث فى التعبير عن أحاسيسه .

و على هذا نجد أن المرات الثلاث التى يتحدث فيها د . أوربيس فى النموذج السابق تعكس حالته الطيبة وإحساسه بعبقريته . إن د . أوربيس فى كامل سيطرته وهو يواجه الناس المحتشدين ، إنه يلاطف ويتملق ويشع ثقة واطمئناناً .

و يهتز هذا الإحساس عندما يعترض البلطجى . وتختفى الروح الودية من د . أوربيس ، ولكنه مازال مسيطراً . وتعكس كلماته انزعاجا خفيفاً فى ثنايا جملته التقليدية : " سيدى ، هل أفهم أنك تشك فى قدراتى ؟ "

و يتصايح البلطجى ، معتمداً على ما أحرزه من وقع عند اختراقه الأول لسيطرة د . أوربيس . ولكن الدكتور يلتقط اللدغة من نفس كلمات البلطجى ، الذى بدأ هذا التحدى ، ليوجهها إليه عن طريق الإتفاق والتحويل ، عندما ينطق كلماته " طبعاً أنت تعرف . " . وكل جملة تلى هذا تزيد من قوة سيطرته ، بينما نشعر بأن كل جملة يقولها البلطجى تنم عن مزيد من فقده للسيطرة .

والأمر الذى يهم كاتب الحوار ليس هو الكلمات نفسها ، بقدر ما هو التغييرات فى الموقف والحالة النفسية والأحاسيس ، التى تعكسها كل جملة . إن وضع الأمور والحالة النفسية لكل متحدث فى تغيير مستمر .

و نجد فى الحوار الجيد أن كلمات المتحدث تعكس هذا . أما فى الحوار الردىء فالحديث متخشب وآلى لراحة المؤلف . وينتج عن هذا أن الكلمات تحرج الممثلين الذين عليهم أن ينطقوها ، وتجعل المتفرجين المستمعين فى حالة ملل وسخط وعدم اقتناع .

(جـ) أن يدفع الحبكة إلى الأمام .

لا يجب على الحوار الجيد أن يكتفى بدفع الحبكة إلى الأمام فقط ، بل يجب عليه

أيضا ألا يجعل المتفرجين يدركون أنه يفعل ذلك .

والنموذج الذي قدمناه مثال جيد لهذه النقطة . فهو في ظاهره يقوم بمهمة إذلال أحد البلطجية ، مع إضافة مزيد من الحيوية بفضل حسن اختيار الجمل المناسبة ، ولكنه في الوقت نفسه يكشف عن قدرة د . أوربيس على تحريف الواقع بالنسبة لضحاياه ، فيتمكن في البداية من خداع البلطجي الشاذ لكي يعانق رجلاً . . . ثم يزيد من انحرافه بعد ذلك لكي يقوم بالدور النسائي .

وكل هذا مسلّ في حد ذاته ، ولكنه أيضا يمهد لمشاهد ستأتي بعد ذلك يمارس فيها د . أوربيس مثل هذا التحكم بطرق شريرة لا حدود لها . وبالرغم من ذلك فالجمهور يتقبلها ؛ لأن هذا العرض المبكر مع البلطجي قد أثبت لهم - " والمشاهدة هي الاقتناع " - أن د . أوربيس يمكنه فعلا أن يتحكم في عقول ضحاياه .

ما الذي أسهم به الحوار في هذا " الإثبات " ؟ لقد جعل العرض أكثر حيوية إلى أبعد مدى ، بأن مكن المتفرجين من متابعة الانحسار والتدفق في التغيير العاطفي عن قرب أكثر مما كان يمكنهم عن طريق الرؤية فقط . وبالتالي أصبح وقع المشهد أكثر إقناعا .

والدرس واضح بالنسبة لكاتب الحوار : إن الحوار فى الفيلم لا يوجد - ولا يمكنه أن يوجد - كمجرد عنصر منفصل عن الصورة ، فى مجموعها . ولكى يؤدى الحوار مهمته ، يجب أن يتكامل مع الشكل الذى يصممه كاتب السيناريو ، حتى يخلق ذلك إنحسار التوتر وتدفقه ، الذى نسميه التسلية .

(د) أن يحدد شخصية المتحدث والشخص الذى يتحدث إليه .

لا يمكن تجنب أن يقوم الحوار بالتعبير عن المتحدث : خلفيته وتعليمه ومركزه الاجتماعى ، وقبل كل هذا ، عن مواقفه وأحاسيسه .

فمن الواضح أن جامع القمامة لا يمكن أن يقول نفس الكلام الذى يقوله مدير الجامعة . ويوضح كل من د . أوربيس والبلطجى هذا بمنتهى الجلاء . "سيدى هل أفهم أنك تشك فى قدراتى ؟ " تعبر عن شخص ، وعن نوع معين من هذا الشخص ، يتحدث . و" أراهن إنك تعرف . إننى أعرف أشكالك من بين النصابين والكذابين والدجالين . . " تعبر عن شخص آخر

و لكن الصورة تصل إلى تركيزها على مستوى أعمق من هذا ، من حيث التعبير عن الشخصية . فكلام البلطجى يدل عليه كشخص يتصنع الرجولة جعجاع ، جاهل لا يحس بالإمان فى داخله . أما كلام د . أوربيس ، فهو على النقيض يعكس أنه قادر على إلحاق الأذى وإن كان هادئا ، مقرونا بنوع من البصيرة - الممزوجة بالسادية - التى تمكنه من أن يكتشف فوراً نقطة الضعف فى درع منافسه التى يمكنه أن ينفذ منها .

و أعتقد أنه غنى عن الذكر أن البصيرة تسبق الحوار ، فيما يتعلق بهذا الأمر . . وإذا لم تكن تعرف نوع الرجل الذى تتعامل معه والسمات التى تكشف عن نفسه الداخلية ، فلن يمكنك أن تكتب جمل الحوار المناسبة له .

و يرتبط جزء من هذه البصيرة بصورة رد الفعل . وبينما يتجاوب البلطجى مع عرض د . أوربيس بأن يصرخ قائلا : " نفاية ! " . كان فى إمكان شخص آخر دون إثارة أى إضطراب ، أن يطلب من السلطات أن توقف هذا العرض وتغلق أبواب المكان . وبالمثل ، كان فى إمكان شخص يقل قدرة عن د . أوربيس ، أن ينكمش خوفا أو يهرب أو يهدد ويتوعد ردا على صراخ البلطجى .

و عندما تصل إلى فهم أشخاصك ، ستجد أن الحوار هو أحد أدواتك المفيدة جدا لكى تفصح عن بصيرتك وتكشف عنها . . بحيث تضعها فى شكل يسهل على المتفرجين أن يفهموه وأن يستخلصوا منه القيمة العاطفية الكاملة .

٢- تتابع الحوار

كيف تجعل الحوارمتماسكا مع بعضه البعض ؟

بأن تستفيد من الحيلة المسماة **رباط الحوار**، الذي يضمن أن كل كلام يقال يتسلم الكلام الذي سبقه ويعترف به .

ونري هذا الأسلوب مطبقا في أول تبادل للحوار بين د . أوربيس والفتيات ، في العرض الذي قدمه :

د . أوربيس

وهكذا أيتها السيدات ، لم تصبن بأذى ، هل أصبتن بشيء ؟

وتهز الفتيات رؤوسهن ، وهن يقهقهن ويتهامسن .

والرباط في هذه الحالة هو السؤال / الجواب . وضحك الفتيات وتهامسهن وهزهن لرؤوسهن يعني استلام السؤال والاعتراف به . ولولا وجود السؤال المذكور ، لما كان " للجواب " أي معنى .

لاحظ أيضا ، أنه بالرغم من أن هذا مشهد حوار ، إلا أن " الجواب " يأخذ شكل الحركة بدلا من الكلام . وهذه نقطة مهمة يجب على كل شخص أن يتذكرها : فغالبا ما يصر المبتدئون على استخدام الكلمات والكلمات والكلمات والحديث التقليدي ، عندما تكون الإشارة أفضل كثيراً . ولكننا سنتعرض للمزيد من هذا ، عندما نتناول واقعية الحوار .

وما شكل " **السؤال / الجواب**" إلا رباطاً واحداً من العديد من الأربطة ، بطبيعة

الحال. فمثلا جملة البلطجي "نفاية!" تعني **عدم الموافقة** على جملة د. أوربيس "د. أوربيس هو الرجل الذي يتحكم في عقولكم!" وجملة د. أوربيس "ما هذا؟" بدورها، تعني رد الفعل. وجملة البلطجي بعد قليل "أراهن أنك تعرف" وجملة د. أوربيس "طبعا أنت تعرف" رباطان يعني كل منهما **الموافقة** - أي الموافقة على ما يصرح به المتحدث السابق. وكل جملة منها تعترف بالحديث السابق وتدعم عنصر التتابع، الذي يجعل الحوار الجيد متماسكا مع بعضه.

وجملة د. أوربيس "طبعا أنت تعرف." هي في الوقت نفسه رباط **للاعتراض** - لقد اعترض مقاطعا جملة البلطجي اللاذعة "... النصابين والكذابين والدجالين.." والاعتراض بالمقاطعة هو في حد ذاته استلام واعتراف بتقديرات البلطجي. وعندما يبدأ د. أوربيس كلامه بعد بضع جمل بقوله: "والآن يا صديقي... "فإنه يستخدم **كلمة انتقال** كرباط. "والآن" عبارة عن كلمة جوفاء، مثل "أوه؟" أو "حسنا!"؟. إنها تتسلم الكلام أو التصرف السابق دون اتخاذ أي موقف. وتكون بهذا قد كونت ركيزة ممتازة لتلتف وتغير الموضوع.

وهكذا نجد في مثالنا أن الجزء الافتتاحي كله من كلام أوربيس لا يزيد في الواقع عن مجرد صوت اجتماعي "والآن يا صديقي. يمكننا بالتأكيد أن نناقش هذا الأمر مثلما يفعل الأشخاص العاقلون". ولكن ما يلي هذا تغيير كامل كان من الممكن أن يصطدم ويتضارب لو لم يتم التمهيد الجيد له: "... في الواقع إنني مسرور لحضورك. وأنا أرى أن لديك مشكلة. لقد كنت دائما تسأل نفسك: هل أنت فعلا شاذ؟".

وفي مكان آخر من هذا السيناريو نجد حيلة كلمة الانتقال مستخدمة مقرونة مع حيلة أخرى محبوبة، وهي التكرار والسؤال / الجواب؛ مما يجعل فقرة الشرح تستمر في حركتها:

لويس

يا إلهي!

د. أوربيس

لماذا ترتجف؟ الجرأة دائما في خدمة التقدم. ما أهمية ما يحدث للضعفاء والأغبياء ما دامت معرفة الإنسان تتقدم إلى الأمام؟

لويس

وعلى هذا؟

د. أوربيس

وعلى هذا، طورت عملي الرئيسي، وهو مصل شبكية العين...

هنا يستخدم لويس كلمة انتقال ليجيب على سؤال بسؤال... ويكرر د. أوربيس نفس التعبير..

ونـنطلق مرة أخرى !

ومرة أخرى ، نجد هذا الرباط ، هذا الاعتراف عن طريق **الفعل** ، يتبعه كلام **رد فعل** :

مارينـدا

(تحرك رأسها في دوار)

أنا . . . لا أقدر أن أرى . . .

ويزيح لويس نظارتها الغامقة . إنها تتفادى أن تتجه بوجهها إلى شخص معين ، وتحتفظ به في الظل . ويمسكها من ذقنها ويدير وجهها برفق تجاه النافذة . ولأول مرة يسقط الضوء على عينيها . ونرى في لقطة قريبة أنهما عبارة عن غشاء أبيض فارغ . . بلا قزحية ولا حدقة .

لويس

يا إلهي !

وهكذا تسير الأمور ، حيث يتسلم الحديث أو الحركة ما سبقهما من حديث أو حركة . وكل منهما يشكل رباطا للحوار . أما التصنيف من حيث الأقسام التي ذكرتها من قبل - التكرار وكلمة الانتقال ورد الفعل والحركة والاعتراض والموافقة وعدم الموافقة والسؤال / الجواب وما إليها ، فلا أهمية له على الإطلاق . وما يهم هنا هو فهم المبدأ الأساسي المرتبط بهذا الجانب . يجب على كل كلام أن **يتماسك بطريقته بالكلام الذي سبقه** . تذكر هذا دائما ، ولن تبتعد كثيرا إذا أخطأت .

١- واقعية الحوار .

أهم ما يجب أن تتذكره ، فيما يتعلق بالواقعية وأنت تكتب الحوار ، أن هناك عالماً كاملاً من الاختلاف بين الحديث والكلمة المكتوبة . إن الحوار الجيد يكافح لكي يصل إلى نغمة الحوار . إنه يحاول أن يتجنب الجمود والأشكال التقليدية التي تحيط بنا عندما " نمسك بالقلم في يدنا " .

ومن جهة أخرى ، أرجو من الله أن يحميني من السيناريو الذي يحاول كاتبه أن يكتب حواراً مطابقاً للحوار الفعلي . والأفضل كثيرا أن **يقلد** الطريقة التي نتحدث بها ، ويعني هذا أنه يجب عليك أن تبحث عن مذاق ولون اللغة المنطوقة ، مع استبعاد الإبتذال والتكرار والتلكؤ الذي يبدو أننا ننغمس فيه أحيانا ، إلا من قدر قليل منه ليكون بمثابة الملح على الطعام .

ولتنفيذ هذا تأكد من أن حوارك يحافظ على أن تستمر قصتك في حركتها إلى الأمام وفى خط مستقيم بقدر معقول . و**لا** تسمح لنفسك بالكماليات المشكوك فى فائدتها بأن تنغرس فى ثرثرات لا نهاية لها وأحاديث عن حالة الجو ، تحت إسم الواقعية .

و بعد هذا ، فالمسيرة يحيط بها الضباب والغموض . إذ يعتمد القدر الكثير من المهمة

على الذوق والموهبة ! وإذا ما قام شخص ما بالإستفادة من هذين العنصرين مع مزجهما بروح الدعابة والمرح يكون الحوار خفيفاً وبارعاً . بينما تكون النتيجة على يدى شخص آخر، حواراً غبياً . والبراعة فى أن تستغل إمكاناتك وقدراتك، وأن تعرف نقط قوتك ونقط ضعفك ثم إلتزم داخل حدود إمكاناتك، أو استعن بالشيطان نفسه لكى تتغلب على نقصك وعيوبك . فلا يوجد طريق آخر .

و هناك عدد من الملاحظات قد تساعدك على تقوية هجومك أيا كان الأمر . . مثل هذه النقاط العشر، التى لا يمكن أن تشمل كل شىء بطبيعة الحال :

(أ) يجب أن يكون الحوار مميزا لشخصية المتحدث .

لقد سبق أن أوليت هذا بعض العناية، ولهذا سأحاول أن تكون تعليقاتى هنا مختصرة . المبدأ الاساسى هو : إعرف الأشخاص فى فيلمك، ودع حديثهم يساعد على التمييز بينهم . فمواطن تكساس لا يتكلم مثل مواطن الولايات الجنوبية فى الشرق، كما أن من يرعى البقر لا يتكلم مثل من يعمل فى المنجم، ولا الطفل مثل الرجل . ولكل جنسية ولكل جيل ولكل طبقة اجتماعية، نماذجها الخاصة فى الحديث . ولا يمكنك أن تأمل فى توضيح كل هذا فى السيناريوهات التى تكتبها إلا إذا استمعت واستمعت واستمعت، وانتبهت بعناية لكل هؤلاء .

(ب) بما أن الحوار الجيد يعبر عن لغتنا منطوقة، أكثر منها مكتوبة، فيجب أن يستفيد الحوار بالكامل من الترخيم ومن التعامل مع المتحدث إليه، ومن صيغة المبنى للمعلوم وما إليها .

عندما صاح البلطجى، فى النموذج من فيلم الرعب الذى ذكرناه، قائلا : " إنك مزيف ! "، فإنه كان يستخدم طريقة إختزال الأفعال التى نسميها الإنكماش . إنها تضيف إلى واقعية كلام البلطجى . ونفس الشىء بالنسبة لدكتور أوربيس عندما يسأل : " ماذا يقول المثل ؟ " أو عندما يقول : " أنا متأكد انك ستفعل . إذاً، فلتتقدم إلى هنا الآن . . "

المتحدث إليه ؟ يشرح شخص : " عندما تصل إلى التقاطع الثالث، تتجه إلى اليمين إلى أول تقاطع . وإذا أردت أن تختصر الممر فإنك . . . "

إن هذه العادة فى استخدام المتحدث إليه وصيغة المبنى للمعلوم مثل " تصل " و" تتجه " و" تختصر " فى الحوار، منتشرة بين غالبيتنا، وخاصة عندما نكون نشرح شيئا أو نلقى بتعليمات . أما استخدام الشخص الغائب (مثل : " كيف يمكن للشخص أن يصل إلى الفندق ؟ " " فليتقدم ثلاثة تقاطعات ثم يتجه . . . " فإنه فى حد ذاته وسيلة لتحديد الشخصية، مفيدة فى تمييز المتحدث بأنه النوع الجامد الذى يصعب إرضاؤه .

(جـ) إن التركيبات التى لا تتفق مع قواعد اللغة والاكليشهات والعامية، تعتبر عادة بالنسبة لعدد كبير منا .

ألاستير

ماذا تقصدين ، أيتها السيدة الصغيرة ؟

شارون

أنا أقصد ، ان الأمر يحتاج إلى موهبة ، اليس كذلك ، كما أنها مثل العروس الدمية . إلا أن الإيقاع له أهمية اكثر من العلاقات القوية . أنت تعرف ما تقوله الأغنية : " أنها لا تعنى شيئا لو لم يكن فيها ذلك الإيقاع " .

إن ألاستير رجل ينطق كلاماً سليماً . ولكن كلام شارون أقرب إلى قلوب الجماهير ، وإلى نماذج الكلام المألوف .

لاحظ أيضا أن التباين بين هذين المتحدثين يساعد على أن يجعل الحوار أكثر حيوية وأكثر إثارة للإهتمام .

(د) بعض المتحدثين يرتبكون ويترددون ويقاطعون سواهم كثيراً .

د .أوربيس

و لكن أين ؟ أين كانوا هم ؟

زارا

أنا . . أنا لا أعرف .

د . أوربيس

هل كان ذلك هنا ؟ هنا فى الخيمة ، مكان العرض الذى أقدمه ؟

زارا

لا . .

د . أوربيس

ليس فى الخيمة ؟

زارا

لا ، الحوائط . . كانت مختلفة . . . الحجرات ، ربما . . . كأنه منزل قديم . . .

قد يكون فى هذا مبالغة ، كما يمكن أن يحدث فى كل شىء فى مهنة الكتابة . إلا أن

تلمس الشخص للطريق عند إختيار الكلام يساعد كثيراً، إذا ما قام به الشخص المناسب فى الوقت المناسب .

(هـ) يجب أن يكون أغلب الكلام مختصرا .

عد ثانية إلى النموذج الذى بدأنا به هذا الفصل . ستجد أن به ١١ حديثا يتكون كل منها من جملة واحدة، وعشرة من جملتين، واثنين من ثلاث جملات، وخمسة من أربع جملات، وواحد من خمس جملات، واثنين من ست جملات، وواحد من سبع جملات .

و بالمثل عندما راجعت نموذجا من ثلاث صفحات اخترتها عشوائيا من سيناريو فيلم " **الفوز** " الذى حاز تقديراً كبيراً، وجدت ١٩ حديثا يتكون كل منها من جملة واحدة، وستة من جملتين، وخمسة من ثلاث جمل، ولا شيء أطول من هذا . وتضم قطعة مماثلة من ثلاث صفحات من سيناريو فيلم "**بوب وكارول وتد وأليس**" الذى نجح نجاحاً ساحقاً، ٢٥ حديثا من جملة واحدة، وأربعة من جملتين، وواحد من ثلاث جملات، وواحد من أربع جملات .

و لا يعنى هذا طبعا أن الأحاديث الطويلة غير مستعملة . لقد كشف الفحص السريع لسيناريو " **بوب وكارول وتد وأليس** " عن حديث واحد يتكون من ٢٤ جملة، إلى جانب عدد آخر يتكون من عشرة جملات، ومن تسع، وثمانى، ومن سبع جملات . أما سيناريو فيلم " **الفوز** " فيه حديث واحد يتكون من ١١ جملة إلى جانب تنويعات من السبع والست والخمس جملات .

إلا أن الصورةالعامة، سواء فى الحياة أو عند كتابة السيناريو للأفلام، هى فى صالح الحديث القصير .

(و) غالبا ما تحل الحركة - وهى العمل الذى يتم داخل مكان التصوير - محل الحديث .

د . أوربيس

و هكذا أيتها السيدات، لم تصبن بأذى، هل أصبتن بشيء ؟

و تهز الفتيات رؤوسهن، وهن يقهقهن ويتهامسن .

و مرة أخرى :

د . أوربيس

و الآن يا صديقى . يمكننا بالتأكيد أن نناقش هذا الأمر مثلما يفعل الأشخاص العاقلون . . فى الواقع . أننى مسرور لحضورك . وأنا أرى أن لديك مشكلة . . لقد كنت دائما تسأل نفسك : هل أنت فعلا شاذ ؟

يقهقه الموجودون . بينما ينكمش البلطجى من الخوف ولا ينطق بكلمة .

تذكّر أن المهم فى الحوار هو **الإستلام ورد الفعل** .

و غالبا ما تتحدث الحركة بصوت أعلى من الكلمات ، فى هذا الإعتبار . إن ما يفعله أى شخص يوضح موقفه أفضل كثيرا مما يقوله .

و ما دامت هذه هى الحال ، فإن أفضل طريقة للتناول ، هى أن تراعى رد الفعل ، أكثر من مجرد الكلمات . وقد ينتهى بك الأمر لتجد أن السكوت من ذهب .

(ز) العاطفية تسود المضمون الواقعى فى أغلب الحديث .

ليس الناس بأجهزة كمبيوتر ، ولا آلات منطق ، وليسوا أيضا مزودين بخدمة الإجابات المسجلة على شرائط ، وبالتالي وكما سبق أن ذكرنا في الجزء الخاص بالمهمة العاطفية للحوار ، فإنهم يتجهون لأن يتكلموا من منطلق أحاسيسهم أكثر من منطلق الواقع .

ولهذا عندما يصيح البلطجي قائلا : " نفاية ! ، فإنه ينفس عن غضبه أكثر مما يعبر عن إحساس سليم .

والغضب واضح في كلام د . أوربيس ، بالرغم من محاولة التحكم والتغطية : "سيدي ، هل أفهم أنك تشك في قدراتي ؟ " وكذلك السخرية في قوله بعد قليل : " أوه ، لم يكن هذا قولا لطيفاً مني ، أليس كذلك ؟ إن نوعك من الرجال . . . من يشك في أنك عاشق ؟ " إنها تكشف بوضوح عن متعة سادية في تحريك السكين حركة لولبية .

يجب على شخصياتك أن تنغمس في المشاعر والأحاسيس بالتساوي ، ويجب أن تظهر هذه الأحاسيس من خلال حوارهم بنفس القدر من الوضوح .

(ح) على كل حديث تقريبا أن يعبر عن محاولة للتأثير على موقف شخص أو سلوكه .

أغلب الأحاديث في الحياة خاوية من هذا النوع من الكماليات لا يمكنك أن تتحمله في حوارك . إن الزمن السينمائي ثمين جدا .

تجنب الحوار الممل الذي يعبر عن الموافقة مثل " أوه ، إنه فستان بديع !" " نعم إنني أعتقد ذلك ، واللون البني هو لوني المفضل " . " نعم إنه فعلا كذلك . وإلى جانب هذا ، فعندما تسرحين شعرك بهذه الطريقة . . . "

يجب على ممثليك أن يكونوا موجهين نحو هدفهم ، مكافحين في سبيل ذلك بأقصى ما يمكن . وعليك بعد ذلك أن تركز على مواجهتهم . وعلى اللحظات التي يحاولون

فيها أن يحققوا أهدافهم في مواجهة القوى المعارضة .

(ط) احذر أن تدع أية شخصية تتطوع بتقديم المعلومات .

العمة أجاثا

هذه الفتاة يا جورج . كم تعرف عنها حقيقة ؟

جورج

من فضلك يا عمتي . من فضلك . أيا كان ما أعرفه أو
ما لا أعرفه . إنه يكفي .

العمة أجاثا

جورج . لقد كانت مشكلة . حتى قبل أن تصل لسن
المراهقة !

جورج

ياعمتي أيا كان الأمر . . .

العمة أجاثا

علاقة واحدة تعتبر شيئا . أما ثلاث علاقات وراء بعضها
البعض فهذا شيء آخر . وهذه هي التي عرفتها فقط .
وهناك أيضا . هؤلاء الأطفال المساكين . . .

إحذر أن تجعل الحياة سهلة بالنسبة لبطل فيلمك ، أو حتى شخصية أخرى . إن ذلك يضعف قصتك .

و إحدى الطرق التى تجعل حياة البطل سهلة ، إلى حد خطير ، هى أن تسمح لشخصيات أخرى أن تقدم له المعلومات المطلوبة كهدية . والأفضل كثيراً أن يحارب من أجل الحصول عليها ، بيديه وأسنانه ، وأن ينتزعها من خصومه فى معركة مريرة . فهذه هى الطريقة الوحيدة التى يمكنك بها أن تبنى شكلاً سليماً لحدث يتصاعد .

كيف تتعامل مع هذه المعلومات ، إذا أصرت على أن تسلم نفسها ؟ أحد الحلول هو أن تدع البطل يتشكك فى هذه الهدية . . ويتساءل لماذا يتلقى هذه الهدية السخية . . . وهكذا يصل إلى تغيير جديد غير متوقع . أو أن تتابع الجملة القديمة "الصدق كل الصدق ، ولا شيء غير الصدق" . بحيث تجعل البطل يستلم جزءاً فقط من الحقائق ، أو من الحقائق ممزوجة بالتزييف ، أو يستلم أكاذيب كاملة ، أو أن تدع البطل يتوق لأن يهرب من مبلّغه وبحيث يتجاهل البيانات التي يستلمها .

وأيا كان الحل الذي ستصل إليه . فعليك أن تتأكد من شيء واحد : وهو أن تحافظ

على أن يظل اهتمام المتفرجين مثاراً ومتوهجاً ببعض عناصر التوتر التي لا تتوقف .

(ي) فكر دائماً في عنصر التحفظ المعتاد في الحديث .

أشياء قليلة في هذه الدنيا يزيد إيلامها على إيلام حوار يضع فيه كاتبه كلمات في أفواه الممثلين لا ينطق بها أي شخص عادي في الحياة اليومية العادية .

إنني أتحدث عن الجمل التي تصف بها الأم المتدينة تجاربها الجنسية بمنتهى الصراحة والتفاصيل ! أو يذكر بها البخيل تفاصيل الثروة التي إكتنزها ! أو يكشف بها القسيس أسرار الاعترافات خلال دردشة عادية .

كيف إذاً يمكنك أن تقدم مثل هذه المعلومات ؟ لماذا لا تدع شخصاً آخر يخمن مصادفة ما يتضمن هذه المعلومات ، أو يثير إتهاما حولها ؟

وهناك عنصر آخر في هذا الصدد ، يتركز حول حقيقة أن أغلب الأحاديث لا تتسم بالصراحة وعدم التردد . إن عدداً قليلا منا يقولون دائما ما يعنون بالضبط . أما الأكاذيب والمراوغات وتلطيف التعبيرات والمبالغات والسخرية وما إليها ، فامرها شائع أيضا .

و الحوار الجيد يقدم نماذج مماثلة من عدم الصراحة ، عندما تستدعى الشخصية والمناسبة ذلك الأمر .

و بعد هذه التلميحات والإشارات ، كيف تتعلم أن تكتب حواراً جيداً ؟

الخطوة الأولى هى أن تتعلم أن تصغى ، وأن تنتبه ، لا لما يقوله الناس فقط ، بل ولكيف يقولونه أيضا .

و سوف يساعدك أيضا ، وأنت تكتب حواراً من عندك ، أن تهتم بأن تعيد قراءة كل فقرة بصوت عال ، لترى إن كانت تبدو مثل ما يقوله الناس .

و سوف يتوفر لديك العديد من الفرص لكى تفعل هذا عندما تنكب على عملك وأنت تكتب سيناريو المشاهد العامة بكل عظمته وتألقه .

إنه موضوع الفصل التالى .

١٣
سيناريو المشاهد العامة

عيون دكتور أوربيس

ظهور تدريجى :

١ **داخلى - مكتب د. سوارس - ليل**

الغرفة مضاءة بطريقة توحى بوجود أشباح . العنصر السائد فى الغرفة هو اللوحات البيانية الكبيرة الملونة لعين الإنسان ، من الأمام ومن الجنب معلقة على الحائط ، يتوازن معها على الأرض مقعد الفحص الخاص بالبصريات . وتنقلنا **حركة أفقية (بان) بطيئة** عبر لوحة العين وأى لمسات أخرى تتفق مع جو المكان ، إلى منضدة ترقد عليها جثة د . سوارس (له طابع مهنى ، فى الثلاثينيات من عمره) . وهو يرقد على ظهره ، يبدو على وجهه الرعب . نرى رأسه وذراعه يتدلى من طرف المنضدة ، وبلطة ليست جديدة منغرسة بعمق فى صدره ، ويدها مرتفعة بزاوية كبيرة . وهناك بطبيعة الحال دم كثير . . . وربما علامات جروح أخرى .

٢ **داخلى - ممر العيادة - ليل**

من خارج الشاشة نسمع صوت خطوات رشيقة لإمرأة . تدخل فى الصورة ساقان جميلتان وقدمان (الحذاء من النوع الذى ترتديه الممرضات) لبيلار كاستينون (جذابة وفى أوائل العشرينيات من عمرها) . **تتحرك آلة التصوير فى حركة متابعة لها** خلال الصالة وإلى مدخل مكتب د . سوارس . تتوقف آلة التصوير بينما تقوم بيلار (صوت) بفتح الباب .

٣ **داخلى - مكتب د. سوارس - ليل**

بيلار (فى **لقطة كاملة الآن**) تدخل . . تعبر الغرفة تجاه المنضدة . وهى ترتدى زى ممرضة ، وتحمل بالطو على ذراعها . (قد يتم تصوير هذه اللقطة من زاوية منخفضة ، بالقرب من جانب المنضدة ، بحيث لا نرى جثة د . سوارس) . وعندما تقترب بيلار من المنضدة تلمح الجثة وتتوقف فوراً . **قطع** إلى لقطة تضمها وهى تتجمد فى وقفتها والجثة . لقطة قريبة لدكتور سوارس . و**لقطة قريبة** لوجه بيلار تبدو عليه الصدمة والرعب . تستجمع قواها . . وتتجه إلى التليفون . . تلقى البالطو جانبا . . وتلتقط سماعة التليفون . وعندما تبدأ فى لف القرص . نسمع **معها صوت** وقع أقدام غريبة شريرة لها صدى ،

لرجل فى الممر .

٤ **داخلى – ممر العيادة – ليل**

فى لقطة مماثلة للقطة ٢ المذكورة أعلاه ، قدما وساقا **كارل** (وحش من نوع فرانكنشتين فى الأربعينات من عمره) تدخل الصورة . مشية كارل غريبة ومترددة لأنه لا يملك إلا رؤية بعيدة عن مركز العين . أى أنه يرى فقط من خلال محيط العين ، وليس من خلال مركزها ، ولهذا فهو يعتبر فى الواقع أعمى . لا يدرك تفاصيل ما يراه وإن كان ما يزال يدرك الأجسام الضخمة ، كما يدرك الحركة بصفة خاصة . وتت**حرك آلة التصوير** على حامل ذى عجل لتتابعه وهو يتحرك تجاه مكتب د. سوارس .

٥ **داخلى – مكتب د. سوارس – ليل**

وجه بيلار يوضح ذعرها ، وهى تنصت لاقتراب كارل .

٦ **داخلى – ممر العيادة – ليل**

تصل قدما كارل إلى مدخل مكتب د. سوارس . ما زلنا لا نرى أعلى من ركبتيه .

٧ **داخلى – مكتب د. سوارس – ليل .**

ما زالت بيلار واقفة وسماعة التليفون فى يدها . يتوقف كارل لحظة عند المدخل ، ثم يواصل تمايله إلى الأمام . شرير طويل الجسم كئيب المظهر ، يرتدى بالطو وقبعة ونظارة غامقة أو عاكسة كالمرآة . وتبتعد بيلار إلى الوراء بعيدا عنه ، خطوة خطوة ، فى خوف واضح . ويمسك كارل بيد البلطة ، وهو يقترب . . وينزع سلاحها من صدر د. سوارس . . . ويرفع البلطة ليوجه ضربة لبيلار . وتحاول أن تتخطاه بسرعة . وتتحرك ليعترض طريقها ، ويخلى إحدى يديه من البلطة ليمسك بها بقوة . ويتصارعان فى صمت ، وتحاول بيلار بكل يأس أن تفلت منه ، وكارل يصر بجنون على أن يتشبث بها . النتيجة هى توازن بين القوتين نراها فى حركة بطيئة ، وبدون أى قفزات أو ضربات . وعندما تتأكد بيلار من أنها لن تتمكن من مجاراة قوة كارل لمدة طويلة ، ترتخى قليلا ثم تنشب أظافرها فى وجه كارل . وتؤدى هذه الحركة إلى إسقاط نظارته الغامقة . ونرى فى **لقطة قريبة** ، من وجهة نظر بيلار ، عينى كارل . أنهما عينان مفزعتان ، فهما مجرد فراغ أبيض ، غشاء بدون حدقة . (يمكن الحصول على هذا التأثير لعينى كارل وسواه من الشخصيات ذوى العيون البيضاء بدون حدقة ، بلبس عدسات لاصقة مناسبة) . **لقطة قريبة** عكسية لبيلار نرى فيها وجهها وهى تتألم لأول مرة ، إذ تفقد السيطرة على نفسها وتفتح فمها .

بيلار

(تصرخ) آى ى ى !

٨ **داخلى – ممر العيادة – ليل**

فى لقطة مماثلة للقطة ٢ – وبينما تستمر صرخة بيلار من **خارج الشاشة** ، تدخل قدما وساقا **لويس جارزا** (نموذج للبطل غير الجذاب ، فى العشرينات من عمره) وهو يجرى

بسرعة . تتحرك آلة التصوير **حركة أفقية** لتتابع الحركة، مسجلة لويس وهو **يبتعد** مسرعا تجاه الباب المفتوح لمكتب د. سوارس .

٩ داخلى - مكتب د. سوارس - ليل

لويس يسرع إلى الداخل . يتحرك كارل ليواجهه، تاركاً بيلار جانباً . يكافح هو ولويس للحصول على البلطة . ويتمكن كارل لأنه الأقوى من دفع لويس بقوة بعيدا عنه حتى تصطدم رأسه بالحائط . ويفقد لويس صوابه وعيناه مفتوحتان، ويقع متهالكا على الأرض . ويقترب كارل منه ومعه البلطة . ولكن بيلار تختطف البالطو بسرعة وتضعه فوق رأس كارل كأنه غطاء يحجب عنه الرؤية . ثم تضربه على رأسه بسنادة كتب أو ما إليها ويتجه كارل، وهو لا يرى شيئاً الآن ويعانى من الضربات المنهالة عليه، إلى باب المكتب متلمساً طريقة على دفعات .

١٠ داخلى - ممر العيادة - ليل

بعد أن يخلص كارل نفسه من البالطو، يهرب مندفعاً فى الممر .

١١ خارجى - مدخل العيادة - ليل

كارل يندفع خارجا من الباب ويتجه إلى السور المنخفض . . و يتوقف هناك ويلتوى متردداً بين الإتجاهين، وهو يحاول أن يجبر عينيه على الرؤية . وفى الوقت نفسه تقبل عربة لنقل الموتى من النوع القديم الأسود، خارجة من الظلال لتقترب بسرعة محسوبة . ثم تتوقف بجانب كارل . ويتردد ثم يفتح باب العربة، ويتكوم فى يمين المقعد الأمامى . وتتحرك عربة نقل الموتى ثانية بنفس سرعتها الجنائزية البطيئة .

١٢ داخلى - عربة نقل الموتى - ليل

لقطة وآلة التصوير **متجهة إلى الأمام**، من خلال الزجاج الأمامي، وبحيث تضم كلا من كارل وسائق العربة د. أوربيس (من نوع **بيتر لور**، فى الأربعينات من عمره) . . ثم قطع إلى لقطة قريبة منفردة أو لصالح د. أوربيس . يلبس نظارة لها عدستان سميكتان بحيث تحرف شكل عينيه وتعطيه مظهراً مرعباً . ويقود العربة بهدوء وبرود، ويبتسم قليلا وكأنه قد استمع إلى نكتة صغيرة على إنفراد . هذه الإبتسامة تقوم بدور العلامة المميزة له طوال الفيلم، مصممة بحيث تزيد من صورته كنذير بالخطر . إنها تقدم الإثبات المرئى على ثقته بنفسه وبتصرفاته . . وتقول بدون أى كلمات أن كل شىء يسير وفقا لخطته وأن كل شىء تحت السيطرة . . وأنه الصائد دائما لا الفريسة . وبناء على هذا، يجد معارضوه، بالإيحاء، أنهم محكوم عليهم بالهزيمة قبل أن يبدأوا الصراع . وهنا الآن، وبينما يقود العربة، تتسع ابتسامتة . ويضحك بينه وبين نفسه بلا صوت . وتزداد سرعة عربة نقل الموتى،

تبدأ العناوين الإفتتاحية

لقطة قريبة منفردة فى مواجهة كارل يتأوه فى حالة استرخاء، ويضم البلطة الملطخة بالدماء

إلى صدره . وتتحسس أصابعه رأس البلطة المميتة بكل حب . كما لو كانت إمرأة . ووجهه قناع ينم عن الشر . وتحدق عيناه البيضاء مباشرة إلى الأمام .

تتقاطع مع هذه **لقطات متابعة جانبية** من العربة المتحركة .

لقطة قريبة منفردة لدكتور أوربيس . اهتمامه منحصر على الطريق أمامه ، ولكن مازال هناك أثر للإبتسامة . تتقدم آلة التصوير **إلى الأمام** حتى تمتلىء الصورة بلقطة قريبة جدا لعينيه تغطيهما النظارة السميكة .

يظهر عليهما العنوان الرئيسى

عيون دكتور أوربيس

١٣ خارجى - عربة نقل الموتى - ليل

فى منحنى طويل ، تسرع عربة نقل الموتى داخل الصورة تجاه آلة التصوير وتتعداها . تتحرك آلة التصوير حركة أفقية لتتابع حركة العربة وهى تستمر حول المنحنى وتختفى فى الظلام .

(إختفاء تدريجى)

لدينا هنا عينة مما هو معروف باسم **سيناريو المشاهد العامة** : وهو من وجهة نظر كاتب السيناريو ، الصياغة بالنسبة للفيلم الروائى التى تماثل السيناريو التنفيذى بالنسبة للفيلم التسجيلى . إنه وصف نهائى لما يحدث فى فيلمك ، إنه يحدد ما نراه وما نسمعه ، الحركة والحوار داخل إطار المنظر . إنه قصتك بعد صياغتها فى الشكل الذى يمكن للمخرج أن يخرجه كفيلم سينمائى ، وللممثلين أن يمثلوه ، ولأفراد طاقم التنفيذ أن يؤدوا مهامهم ، كل منهم فى مجال تخصصه .

إلا أن سيناريو المشاهد العامة لا يتعرض للتفاصيل التقنية ، ولا إلى تقطيع الحركة إلى لقطات وما إلى ذلك (وهى عملية الديكوباج) ، إلا إذا كانت هناك ضرورة لتوضيح تأثير معين يأمل الكاتب أن يتضمنه عمل المخرج .

و بناء على هذا ، قد تكون العينة المذكورة قد تمت كتابتها بمزيد من العناية بالتفاصيل أكثر من الأمر المرغوب فيه عادة . لماذا ؟ لأن كاتب السيناريو هنا يحاول جاهداً أن يخلق جواً نفسياً خاصاً من الرعب والصدمة أثناء محاولته فى الوقت نفسه بناء الموقف والشخصيات الرئيسية .

و سنعود لهذا فيما بعد . أما الآن فلنفحص تسعة عناصر رئيسية تدخل فى كتابة أى سيناريو للمشاهد الرئيسية ، وهى الشكل والتصور ونقطة الهجوم وتطوير المشاهد والتتابع وبناء الشخصيات والصياغة الدرامية والقابلية للتصديق والوضوح .

١- الشكل .

نعم ، الجوانب الآلية لها أهميتها ، مهما أشار عليك أى شخص بعكس هذا . لماذا ؟

لأن السيناريو الذى تكتبه ، مهما كانت الطريقة التى تتبعها ، هو البطاقة التى تقدم بها نفسك . فإذا كان يكشف عن نقص من جانبك فى إدراك الإجراءات المتبعة ، فسوف يدمغك هذا بأنك هاو . ولدى كل منا ما يكفيه من العوائق التى عليه أن يتخطاها ، دون أن يضيف إليها هذا القيد الجديد حول رقبته !

إذاً ، إلى الجوانب الآلية .

جرت العادة أن يكتب سيناريو المشاهد العامة فى شكل عمود واحد عريض ، كما فى صفحات العينة التى ذكرناها . وإذا جعلنا الطرف اليمين للورقة عند الصفر ، يمكنك أن تنظم المسافات الأفقية (حسب مسافة الكتابة على الآلة الكاتبة) على النحو الآتى :

١٠ - أرقام المشاهد (الخطوات)

١٥ - التوجيهات إلى ٧٥

٣٠ - الحوار إلى ٦٠

٤٠ - الجمل الاعتراضية بين قوسين إلى ٥٥

٤٥ - أسماء المتحدثين

٦٠ - الانتقالات

٧٥ - أرقام الصفحات

و الآن دعنا نعرف هذه الإصطلاحات ونناقشها .

إن **رقم المشهد** هو بالضبط ما تعتقد أنه سيكون : رقم محدد للتعرف فى الهامش الأيمن للسيناريو الذى تكتبه . ويتغير هذا الرقم فى كل مرة تتغير فيها ظروف العمل (داخلى / خارجى - المنظر - نهار / ليل) .

و إذا حدث خلال إعادات الكتابة أن أضفت مشاهد جديدة (لمشهد ٧ مثلا) فإن أرقام هذه المشاهد تصبح ٧أ ، ٧ب ، ٧جـ وهكذا . وبالتالى فلا داعى لإجراء أى تعديل فى أرقام المشاهد ٨ ، ٩ ، ١٠ إلخ التى تلى ذلك . وبالمثل إذا استبعدت مشاهد (أى خطوات) فإن الأرقام فى السيناريو تبقى كما هى ، ولكن يدون عليها أنها حذفت كما يلى :

٧٦

إلى **حذفت**

٩٦

أو

٦٧

٦٨ **حذفت**

٦٩

و **التوجيهات** هى تلك السطور التى تصف الحركة التى سيتم تصويرها .

و **الحوار** هو الكلمات التى سينطقها الممثلون .

و الجمل **الاعتراضية بين قوسين**، هى التعليمات المختصرة عن حركة ما على الممثل أن يؤديها أثناء نطقه الحوار .

د . أوربيس

(يعتدل فى جلسته وكله تفكير)

أكفان ، وجوه بلا عيون تخرج من الأكفان ، الفتاة

و جارزا ، وقعا فى المصيدة وهما خائفان الآن .

(يستمر فى حديثه مع كارل، بمرح مكتوم)

و عليه ، هذا هو الوضع النهائى .

(بطريقة لها مغزى)

فى المنزل ، لاحظ هذا . صالة الأكفان ! أما عن الطُعم . . .

(إحساس خبيث بالنصر)

. . . حسنا ، لا يوجد طُعم أفضل من صديقتنا مارييندا !

" الفتاة لليلة . . . والأغانى للغد ! " . . . أليس كذلك

يا كارل ؟

و نجد فى الجزء التالى ، بنفس الطريقة ، أن جملة (إلى جموع الموجودين) من الجمل الاعتراضية بين قوسين أما جمل " يدير قرص الإخضاع . . " و " يدير القرص الخامس " وما إليها ، فهى مدونة كتوجيهات نظرا لزيادة طولها وتعقيدها .

د . أوربيس

(إلى جموع الموجودين)

هل رأيت ؟ دكتور أوربيس هو الرجل الذى يتحكم فى العقول !

فأمام قوتى ، يستسلم أقوى الأشخاص . . ويخضعون تماماً .

يدير قرص الإخضاع وهو يتكلم . . . ويشير فى إتجاه الفتيات . فتنخفض رءوسهن . وتحتضن كل منهن نفسها ، فى تذلل وخضوع .

د . أوربيس

الخوف ، الكراهية ، الخضوع . . . آه ، ولكن هذه هى

العواطف المريرة . إن السيدات الصغيرات اللطيفات ، مثل هؤلاء

الفتيات يستحققن ما هو أفضل من هذا . . . النشوة ، مثلا !

و يدير القرص الخامس . وتتغير الحالة النفسية للفتيات أمام أعيننا . إنهن يضحكن (لا قهقهة) ويصحن مسرورات ويفتحن أذرعهن بكامل إمتدادها ، ويلتففن فى رقصات صغيرة خاصة .

كلمة تحذير : تحفّظ بقدر ما يمكنك ولا تترك لنفسك العنان فيما يختص بتوجيه الممثلين لكيف يؤدون أدوارهم أو ينطقون جملهم . والسبب الأول وراء ذلك ، أنهم " يميلون لتمثيل جزء من الجملة ، وليس الجملة كلها " ، حسب تعبير أحد أصدقائى . و السبب الثانى إنهم يستاءون من هذا ، إلا إذا كان الموقف - وهنا نجد المفتاح - بحيث يكون من المهم بالنسبة للقصة والشخصية تحديد أداء معين .

و على هذا ، فتعبير " بطريقة لها مغزى " المذكور فى المثال الأول ، قد يكون للسخرية من أمر واضح ، فى ضوء الحديث الذى يليه . أما " إلى جموع الموجودين" فى المثال الثانى ، فهى من جهة أخرى ، مشروعة تماما ، لأن الممثل الذى يؤدى دور د. أوربيس قد يقرر أن يوجه جملته إلى كارل أو إلى الفتيات - وهو تفسير خاطىء فى ضوء الصورة التى نحاول أن نبينها لأوربيس فى هذه النقطة بالذات .

أما **أسماء المتحدثين** فهى مجرد ما تدل عليه . لاحظ أن إسم المتحدث يتكرر إذا قاطعت **التوجيهات** كلامه (المثال الثانى أعلاه) ، ولكن ليس فى حالة ما إذا كانت المقاطعة من أجل **الجمل الاعتراضية بين قوسين** فقط .

و **الانتقالات** هى التحويلات من مشهد إلى آخر . وعادة ما تكون هذه عبارة عن تأثيرات بصرية - " **مزج إلى** " ، " **اختفاء تدريجى إلى** " ، " **حركة أفقية غير واضحة إلى** " وما إليها . وقد تجد أحيانا " **قطع إلى** " خصوصا إذا كان القطع ليس متوقعا ، ولكنه مرغوب للحصول على تأثير الصدمة أو ما إلى ذلك . إلا أننا نجد فى أغلب الأوقات أن " القطع " هو المفروض دون أن يذكر .

لا تهتم كثيرا بهذه الإنتقالات . فلا أحد يلقى بالاً إلى أفكارك فى هذا الإعتبار .

و هناك نوع آخر من الانتقال مختلف تماماً ، وهو العادة الشائعة فى كتابة "يتبع" فى نهاية كل صفحة تجىء أثناء استمرار المشهد . وتبدأ الصفحة التالية برقم المشهد وكلمة " يتبع " مرة أخرى . ثم تبتعد لأسفل بمقدار مسافتين ، وتستمر .

و **أرقام الصفحات** أمرها واضح لا يحتاج إلى تعليق إلا فى شىء واحد : فقد يلزم من آن لآخر أثناء كتابة السيناريو ومن خلال اجتماعات مناقشة السيناريو وتغيير الرأى وما إلى ذلك ، أن تجد نفسك تضيف بعض الصفحات أو تستبعد أخرى . وعندما يحدث هذا عامل كل صفحة وكأنها مشهد . ويمكن للصفحات التى استجدت أن تصبح ٨٩أ و٨٩ب و٨٩جـ وهكذا . أما الصفحات التى تستبعد فيمكن مراعاة أرقامها بأن تجعل آخر صفحة قبل الإستبعاد تحمل

أرقام الصفحات المستبعدة أيضا . فمثلا ص ٦١ - ٢ - ٣ - ٤ تليها ص ٦٥.

و ماذا عن المسافات الرأسية ؟ (من مسافات الكتابة على الآلة الكتابة) .

رقم الصفحة - مسافتان أسفل أعلى الصفحة

السطر الأول - ٣ مسافات أسفل رقم الصفحة

ظروف العمل والتوجيهات واسماء المتحدثين والانتقالات - مسافتان أسفل ما يسبقها .

الجمل الاعتراضية بين قوسين - المسافة التالية تحت أسم المتحدث

الحوار - المسافة التالية تحت أسم المتحدث أو الجمل الاعتراضية

و يظهر بالحروف الكبيرة كل من : (يسرى هذا فى الآلات الكاتبة باللغة الإنجليزية طبعا ، أما فى هذه الترجمة العربية فقد استبدلتها باستخدام البنط الأسود . المترجم) أسماء الشخصيات (عند ظهورها لأول مرة فقط) وظروف العمل وحجم اللقطة وحركة آلة التصوير والانتقالات .

ففى العينة المذكورة ، تجد أن صفحتك الأولى تبدأ بعنوان كله بالحروف الكبيرة . . . ثم تتقدم إلى "ظهور تدريجى" بالحروف الكبيرة . . . ثم تدخل فى الموضوع .

و قواعد ظروف العمل هى بالضبط نفس ما ذكرناه فى الجزء الخاص بالأفلام التسجيلية . إنك دائما تحدد ما إذا كان المشهد **داخلى** أم **خارجى**، و**المكان**، وما إذا كان الوقت **ليل** أو **نهار**، وتقدم هذه البيانات بهذا الترتيب .

و بعد هذا تذكر ما سوف نراه وما نسمعه ، مع الإقلال من الأشياء غير الجوهرية بقدر الإمكان . وكن خفيفا بصفة خاصة عندما تحاول أن تخبر المخرج كيف يخرج تحفتك الخالدة ، إلا فيما يختص ببعض التفاصيل التقنية الضرورية لتوضيح التأثير الذى تحاول أن تحصل عليه .

و على هذا ، قد لا يجد المخرج انه من المناسب أن يستخدم " **حركة أفقية (بان) بطيئة** " فى مشهد ١ . ولكن ذكرها يوضح له الطريقة التى تتصور أنت بها المشهد ، وقد يكون فى هذا عون كبير ، حتى لو إختار هو طريقاً آخر .

و يشير المشهد ٢ إلى شيء ما " **من خارج الشاشة** " - أى دون أن نراه - مما يحيط المخرج علماً بأن التأثير الصوتى لوقع خطوات بيلار سيكون لمسة جيدة هنا وطلبك لكى "**تتحرك آلة التصوير فى حركة متابعة** " لساقى بيلار وهى تتحرك خلال الصالة ، هو فى الواقع خارج حدود عملك ، ولكننا قد نتقبله على أساس أنك تحاول الوصول إلى تأثير معين ، وإثارة اهتمام المتفرجين عن طريق حب الاستطلاع بأن تعرض قدمى بيلار وساقيها فقط . ويسرى نفس الأمر على تعبير "**تتوقف آلة التصوير** " بينما تقوم بيلار بفتح الباب .

لاحظ أيضا إننا نذكر إسم كل شخصية بالحروف الكبيرة (فى اللغة الانجليزية طبعا) عند

ظهوره أو ظهورها لأول مرة، وهى علامة لتحذير المخرج بأن هذا عضو جديد من فريق الممثلين يظهر أمامنا لأول مرة . أما الوصف الموجز للشخص فالمقصود منه أن يساعد على إنعاش ذاكرة المخرج حتى لا يخلط وقتئذ بين بيلار وبين الشريرة أو عمتها العجوز .

و يرضى مشهد ٣ فضولنا لمعرفة ما إذا كان لبيلار رأسان أم لا . . . ويوفر لنا حداً من التعرف عليها من خلال " زى الممرضة " . ونتابع اكتشافها لجثة د. سوارس . . ونلاحظ وقع هذا عن طريق "**اللقطة القريبة**" للجثة و"**اللقطة القريبة**" لرد فعل بيلار .

وقد يعترض بعض المخرجين على إعتداء الكاتب على حقوقهم وامتيازاتهم عندما يطلب لقطة قريبة هنا . ولكن ليس كل المخرجين . لم لا ؟ لأن اللقطة القريبة، كما تذكر، هى لقطة تركيز . ويعنى هذا أن استخدامها يعتمد على فرض أن هناك شيئا تريد التركيز عليه . . . وله ما **يبرره**، لأنك تريد أن توضح نقطة معينة .

و هنا، النقطة المذكورة أعلاه فى اللقطة القريبة ١ هى الرعب والقبح فى سوارس الميت، وفى اللقطة القريبة ٢ هى رد فعل بيلار المفزوعة من الصدمة فى اللقطة القريبة ١.

و لن يخفى المنطق من وراء هذا التوضيح على المخرج . وبالتالى فإنه لو احتج فلن يكون ذلك بصوت عال .

هل سيلتزم المخرج بتصوير المشهد وفق ما حددته أنت ؟ لا . فهناك دستة من الطرق التى يمكن بها تصوير أى مشهد . ومن المحتمل أن تكون أفكاره عن الموضوع فى نفس جودة أفكارك أوأفضل منها . ولكنك على الأقل قد ألمحت له عن الطريقة التى ترى بها أنت الموضوع، عن التأثير الذى تحب أنت أن تحصل عليه . وهذا فى حد ذاته يستحق منك الجهد الذى عانيته .

و تنتهى اللقطة القريبة . وتستجمع بيلار قواها وتتجه إلى التليفون – وهذا فى حد ذاته يخبرنا شيئا عنها، فقد كان من الممكن أن تهرب أو أن يغمى عليها . ولكن أيا من ردى الفعل هذين كان سيخلق منها شخصاً آخر، ويحركها بعيداً عن المهمة التى كتب عليها أن تؤديها .

لاحظ أيضا، أننا قد كتبنا هذا لكى نوفر لفتاتنا شيئا تفعله – شيئا يشغلها ويلفت إهتمام المتفرجين .

و لنبحث موضوع أن نجعل شيئا يشغلها . إن الأدوار الرئيسية فى الأفلام المنخفضة الميزانية لن تؤديها أمثال **بيت ديفيز** و**كاثرين هيبورن** . فلا ضرر إذا من أن تقدم لهم عكازا أو اثنين فى سبيل تبسيط الحركة . وفى إمكانهم أن يتجاهلوا هذه الجوانب المساعدة إذا لم يكونوا فى حاجة إليها، أما إذا كانوا محتاجين إليها، فها هى جاهزة أمامهم .

و بالمثل، وفرنا لكارل فى مشهد ٤ صفة بدنية مميزة حيث أنه لا يملك إلا رؤية بعيدة عن مركز العين وشرحنا تأثير هذا على تصرفاته . ويمكن للممثل، وفى يده هذا الدافع أن يعمل إلى آخر حدود قدراته – مدبراً كل وسائل المهنة التى تتيحها له عبقريته، ومعتمداً

على حقيقة أن " مشيته غريبة ومترددة " إذا لم يكن فى استطاعته أن يضيف شيئا آخر .
و نكتفى بهذا القدر عن النواحى التقنية والشكل . ولننتقل إلى

٢- التصور .

الخطوة الأولى فى كتابة أى سيناريو مشاهد عامة هو أن تتصور الحركة مهما كان هذا التصور غير مصقول . فيمكنك دائما أن تصحح أخطاءك فيما بعد .

لقد انتهينا الآن من الاجراءات الأولية . لقد أتممت التخطيط الأولى والمعالجة وتتابع المشاهد لفيلمك الجديد . وحان الأوان لكى تبدأ كتابة سيناريو المشاهد العامة . ولكى تنفذ هذا ، إجلس إلى الآلة الكاتبة . وراجع الجملة الأولى من ملخص المشهد ١ ، الذى ثبّته بدبوس ضاغط : "**سام جونس** يدخل البلدة ممتطياً جواده"

أغمض عينيك الآن . تصور هذا المنظر الافتتاحى ، بالطريقة التى تريد مخيلتك أن تراه بها على الشاشة .

و بعد ذلك ، اكتب ما تكشف عنه مخيلتك وكأن هناك شاشة داخل جبهتك ، وأنت تصف فيلماً يتم اسقاطه عليها من الأعماق الداخلية لذهنك .

و قد يسير ما تراه على هذا النحو : " الطريق الرئيسى الترابى لبلدة فى الغرب اكتسحتها الرياح . **سام جونس** – طويل ، ملتصق الشفتين ، مكتئب المزاج ذقنه غير حليقة – يدخل البلدة ممتطياً جواده الذى يتحرك فى مشية تدل على الإرهاق . ويستمر راكب الحصان دون أن ينظر إلى اليمين أو إلى اليسار ، ودون أن يحفل بالنظرات المتطلعة من المتسكعين المنتشرين . . . "

أو قد ترى الأمور على نحو مختلف : " الطين يرتفع بحيث تغوص فيه حوافر الخيل فى الشارع الرئيسى لبلدة بيلا سيكا . وحصان ضخم من النوع الذى يجر الأثقال يمشى متثاقلا من الإجهاد وبدون سرج . وراكبه **سام جونس** ، هو على النقيض صغير الحجم أنيق الملبس يرتدى قبعة دربى ونظارة تعتمد على الأنف فقط بدون ذراعين . إنه فى مجموعه بعيداً تماماً عن البيئة المحيطة به ، من حيث الحصان والمكان . . . "

أو : " يسير العمل كالمعتاد فى الشارع الرئيسى من طراز عام ١٨٨٠ لبلدة باكرات . و يلحظ شخص ما إقتراب راكب غريب على جواده . . ويحدق فاغرا فمه . فالراكب **سام جونس** يمتطى جواده الحقير وظهره للأمام . وسام مربوط إلى الحصان ويرتدى النصف الأسفل من ملابسه وتعلوه طبقة كثيفة من القطران والريش بحيث يصبح من المستحيل التعرف على الراكب نفسه . . . "

أرجو أن تلاحظ أنه لم تحدد بعد أى لقطات ، ولم ينص على أى زوايا للتصوير . ومع

هذا ففى كل حالة قد تم رسم لوحة كاملة من الكلمات ، واضحة المعالم بحيث تدل على المطلوب بالضبط ، بالرغم من ترك الكثير للمخرج .

كيف تنمى القدرة على كتابة هذا النوع من الأشياء ؟

الخطوة الأولى هى التدريب العملى . أنظر من أقرب نافذة إلى الخارج - أو من نافذة سيارتك ، أو إلى صورة بالذات ، أو أى شىء من هذا القبيل . ثم أغمض عينيك ، وحاول أن تعيد خلق المنظر فى ذهنك ، وترجمه إلى كلمات على الورق .

أو إقرأ فصلاً من كتاب ثم صغه ، مستعينا بنفس عملية التصور ، فى صيغة مشهد عام . يمكنك أن تعتمد على هذا . سوف تكون النتيجة فى المرات القليلة الأولى أقل من رائعة . ولكن اللوحات التى تريد أن ترسمها بكلماتك سوف تأخذ فى النهاية شكلا أكثر وأكثر وضوحاً .

و سوف يساعد أيضا أن تتذكر الأهمية البالغة **للتباين** وترتيب العناصر بجوار بعضها ترتيبا غير متوقع ، كأداة فى خلق أى صورة .

و على هذا فأول تصور لنا لسام جونس ، المذكور أعلاه ، " طويل ، ملتصق الشفتين . مكتئب المزاج ، ذقنه غير حليقة " ، يعطى شكلا تقليدياً " سباجيتى " من الغرب ، يمكن التنبؤ تماماً بكل تصرفاته داخل هذا النموذج من القصة . ولهذا يتجه إلى أن يكون روتينياً ، لا يقدم إلا القليل مما يحفز المخيلة .

أما سام رقم ٢ الذى لم يألف هذا النوع من الحياة ويضع نظارة تعتمد على أنفه فقط ، فيقل عن هذا النموذج من الناحية التقليدية . وبالتالى فهو يدفعنا إلى التحليق فى عالم الخيال . وتصبح اتصالاته ومواجهاته على قدر أكبر من الحيوية ، لأنها أكثر جدة ونضارة وأقل إحتمالا للتنبؤ بها مقدماً .

و سام رقم ٣ يزيد عن هذا تلونا وإثارة . فالمأزق الذى يمر به يوحى بكل أنواع الأحداث وبعديد من التصرفات .

و لا يعنى هذا أن التباين يوفر الحل لكل المشاكل . إلا أن إضافة عنصر واحد غير متوقع من آن لآخر يوحى إليك بما يهزك بعنف وما قد يهىء لك طريقة للعرض أكثر إثارة وبراعة .

٣- نقطة الهجوم .

أين تبدأ قصتك بالضبط ؟ أو مشهدك ؟

أين بالضبط ، فيما يتعلق بالصورة المحددة التى تبحث عنها لكى تنقلها إلى الشاشة ؟

هذه هى الأسئلة التى نتعرض لها عندما نبحث مشكلة نقطة الهجوم .

و فيما يتعلق بفيلمك ، فقد انتهيت من تحديد لقطاتك الإفتتاحية منذ فترة طويلة ، خلال المعالجة وخلال التخطيط الأولى لخطوات التتابع . ولكن التخطيط شىء والكتابة

شيء آخر، كما أوضح بوبى بيرنز فى جملته عن أفضل الخطط الموضوعة عن فيلم " **الفئران والرجال** " . ومن المحتمل، عندما تكشف عن أوراقك على المنضدة، أن تجد أنه من الأفضل أن تلتقط ورقة معينة لتبدأ بها تختلف عما كنت تتوقعه .

و ينطبق نفس المبدأ على بداية كل مشهد، وكل مجموعة من اللقطات المتصلة ببعضها .

و سواء كان الأمر يتعلق بالقصة كلها أو بمشهد منها فلا يختلف الوضع . هناك مبدءان يرتبطان بهذه النقطة :

أ- إعرف النغمة التى تريد أن تعزفها - واعزفها :

هل أنت تبحث عن الوقع فيما تصور ؟ أم الحالة النفسية ؟ أم تحديد الشخصيات؟ وأيا كان إختيارك، فاعرف ما تبحث عنه وكافح للحصول على الشرائط التى تنقله إلى المتفرج .

و على هذا ففى إفتتاحنا لدكتور أوربيس، نجد أن الهدف هو الإيحاء بالرعب . ويتم تصميم نقطة الهجوم لتحقيق هذا الهدف . ونوفر للمتفرجين بضع لحظات أولا لكى يستوعبوا الجو المناسب عن طريق الحجرة المضاءة بطريقة توحى بوجود أشباح . وحقيقة أن لا شيء يحدث الآن مقصودة لكى تمهد لتوقع حدوث أشياء مرعبة .

ثم تأتى أول إشارة لصدمة : جثة دكتور سوارس، كاملة بالبلطة الملطخة بالدماء والإيحاء بالخطر المخيم على المكان .

(هل كان من الأفضل أن نتناول الجثة بصورة أقل وضوحاً ؟ كأن نستخدم صورة ظلها مثلاً بدلاً من الصورة الدموية ؟ من يعرف ؟ وربما كان من الممكن الاستفادة من كلا الرأيين) .

و يلى ذلك إقتراب بيلار ودخولها المكتب، إعتماداً على حقيقة أننا لا نرى منها فى البداية إلا ساقيها . وينمو فى الوقت نفسه الإحساس بظلال الخطر المسيطر على المكان : وبينما كنا نرى أولا الجثة فقط، فاننا نرى الآن فتاة نحس بانه من المحتمل أن تكون الضحية التالية .

و يتكون المنظر من لقطات قريبة . وتتصرف بيلار بشجاعة - من حيث شخصيتها - تجاه الصدمة .

و يدخل كارل، وهو تجسيد للتهديد بالخطر . ويأتى أولا صوت وقع أقدامه - لاحظ أنه صوت غير عادى - يهيىء المتفرج لتوقع حدوث شيء مرعب . وعندما نراه فإن مظهره الشرير يدعم هذا الإحساس . أما عندما يقترب . . وبالرغم من أن بيلار كانت مرعوبة بوضوح، إلا أنها قد تصرفت بشجاعة . وهكذا . .

حسنا، لعلك تكون قد أدركت المقصود .

ب -إحذر البداية التى تتلكأ بإملال .

يميل أكثرنا لأن يفضل البداية الطويلة، عندما يبدأ كتابة فيلم أو مشهد .

و من المحتمل تماماً، أن يكون القفز إلى منتصف الحدث أو التوتر أكثر إرضاء .

و على هذا ، هل من الضرورى حقيقة أن نقدم البطل وهو يرن جرس الباب ويشرح سبب زيارته ؟ ألا يمكن أن يثبت أن الأكثر تأثيراً هو أن نقطع من لقطته وهو يضع سماعة التليفون مثلا ، إلى اللحظة التى يقول فيها للشرير أنه مقبوض عليه ؟

لقد اتضح فى السنوات الأخيرة أن المتفرجين والسينمائيين أصبحوا لا يطيقون صبراً على تطور الأحداث فى تراخ وبطء ولا على تقديم تفسيرات تمتد لمدة طويلة . لقد أصبح الإنتقال من ضربة مطرقة القاضى مباشرة إلى صفق باب الزنزانة لغلقه على المحكوم عليه ، هو القاعدة الآخذة فى الإنتشار .

١- تطوير المشاهد .

تطوير أى مشهد مؤثر عبارة عن مهمة معقدة ، يتعلمها الكاتب من خلال الخبرة المتصلة . ولكن يمكننا هنا على الأقل أن نفحص بعض العناصر المرتبطة بهذا الجانب .

أ- الحركة .

يميل كاتبو السيناريو ، حيث أنهم رجال كلمة ، للإعتماد كثيراً على الحوار عندما يبدأون كتابة السيناريو .

و أقل ما يوصف به هذا أنه خطأ . والأهم منه كثيراً هو من يفعل ماذا ، وماذا يحدث ، فعلى الشاشة تتحدث الحركة بصوت أعلى من الكلمات .

ويقدم لنا فيلمنا المثير عن أوربيس مثالاً واضحاً لهذه النقطة . فلا توجد كلمة يقولها أحد ، إلا لو اعتبرت صرخة بيلار كلاماً . ومع هذا فالرسالة ووقعها قويان واضحان .

و يذكرنى هذا بمرة كان قد تم التعاقد فيها معى على أن اكتب سيناريو فيلم عن الخيال العلمى يتعرض لمجتمع فى المستقبل تتركز فيه الحياة حول الألعاب . وبالرغم من أننى كافحت فيه ببسالة ، إلا إنهم استبعدونى عنه عند مرحلة المعالجة . لماذا؟ لأن تناولى للموضوع كان يعتمد إلى حد كبير على الألفاظ وعلى مخاطبة العقل .

و لقد أحسن الكاتب التالى التصرف . إذ استبعد كل الحوار وكل المناقشات والتفسيرات ، لكى يفسح لتحريك الناس ببساطة ، وكأنهم على رقعة كبيرة للشطرنج .

و أرجو ألا ترتكب نفس غلطتى عندما تقوم أنت بالكتابة . حلل ماذا يحدث فى أى مشهد معين ، ثم حاول أن تدع الحركة تروى القصة بقدر الإمكان .

ب- الحوار

بالرغم من كل ما ذكرته فى البند أعلاه ، فالحوار ضرورى فى أغلب الأفلام . كيف تتعامل مع الحوار إذا ؟ إن الفصل السابق يقدم لنا عدة ملحوظات مفيدة .

و بالإضافة إلى هذا ، وقبل أن تبدأ الكتابة ، عليك أن تحتفظ جيدا فى ذهنك بالجو

العام للمشهد والحالة النفسية السائدة فيه . ولتفرض هذه الحالة على كل المعلومات التى عليك أن تنقلها ، ثم أكتب حوارك بحيث يتفق مع هذا .

جـ - التناسب

ليس لكل مشهد فى الفيلم نفس القدر من الأهمية .

و مادام الأمر كذلك ، فيلزمك أن تقرر أى المشاهد يبدو كبيراً وأيها يمكن أن يبقى صغيراً .

و المشاهد الهامة - وهى تلك التى يتعرض فيها أشخاصك الرئيسيين لأقصى درجات الخطر ، ويبدون كأنهم سيفقدوا كل شىء - يجب أن تنال حقها وتكون كبيرة . أما وحدات الانتقال أو ما يعادل " سفح التل " ، فيمكن أن نمر عليها مرورا خفيفاً نسبياً .

كيف تبنى المشهد بحيث يكون كبيراً ؟

- إنك تمهد له بأن تغرس وتؤسس أهميته وامكانات المخاطرة فيه بدءا من الأجزاء التمهيدية . وعندما تصل إلى المشهد نفسه ، أكتبه مراعياً الزمن الذاتى ، واملأه بالتفاصيل والمصادفات والتعقيدات بما يتمشى مع أبعاد الإثارة التى تود أن تنميها لدى المتفرجين .

(الزمن الموضوعى هو ذلك النوع من الزمن الذى يمكنك أن تقيسه بالساعة . أما الزمن الذاتى فهو يعتمد على العاطفة : أحاسيسك ودرجة توترك . إنه ما يجعل الدقيقتين اللتَين تستغرقهما فى صعودك السلم إلى شقة فتاتك تبدوان وكأنهما عشرة دقائق ، وما يجعل نصف الساعة التى أمضيتها لكى ترى إذا كانت قطتك التى تتعذب و تتشنج بعد أن تناولت مادة سامة ستعيش أم تموت ، تبدو وكأنها تمتد إلى الأبد) .

و لنذكر على سبيل المثال ، المطاردة بين السيارة وقطار المترو العلوى الذى يسير على قضبان مرتفعة فى فيلم "**حلقة الإتصال الفرنسية**" . إن هدف البطل فى هذا المشهد هو أن يأسر أحد أتباع الشرير والذى يهرب عن طريق القطار العلوى . ولتحقيق هذا ، كان البطل يقود سيارته بتهور ليتابع القطار تحت القضبان المرفوعة . وكان البطل فى عدد من المرات يتفادى بالكاد السيارات الأخرى والأعمدة الحاملة لقضبان القطار . وبدا فى إحدى المرات ، وفى لحظات تمزق الأعصاب ، وكأنه سيصيب قطعاً إمرأة معها طفل فى عربة .

و ندرك فى النهاية أن الجميع مازالوا على قيد الحياة . وإن كانت الفريسة مازالت تراوغ البطل .

و الآن ، لقد كان فى الإمكان تقديم هذا المشهد (أو أى مشهد مطاردة آخر فى أى من مائة فيلم آخر حديث) كمشهد انتقالى قليل الأهمية . بدلاً من هذا فضل كاتب السيناريو والمخرج أن يؤسساه ليكون أزمة رئيسية . ولتنفيذ هذا (١) تم تأسيس أهمية أسر المجرم بكل وضوح ، (٢) تم التركيز على المصادفات والمخاطرات المرتبطة بهذا الموقف ، (٣) تم تصوير المشهد وتركيبه بعناية فائقة بالتفاصيل (وبخاصة التفاصيل المثيرة للمتفرجين بكل

ما يوحى فيها بالخطر المحيط بالجميع)، مع تجاهل الزمن الفعلى لصالح الزمن الذاتى .

كيف تحافظ على أن يبقى المشهد صغيراً .

بأن تعامل مضمونه وكأنه مشهد إنتقالى أو قليل الأهمية ، بدلاً من أن تؤسسه وكأنه حيوى أو له صلة بالذروة . وقد يعنى هذا إختصار كيلو مترات لا نهاية لها من السفر لتحل محلها لقطات قليلة من مناظر طبيعية تمر أمامنا . أو التركيز على أمور تافهة أو مملة ، مثل عندما يسأل البطل ثلاثة أو أربعة أشخاص عن مكان وجود البطلة بدون نتيجة . أو كبت العاطفة فى حالة المواجهة ، بحيث يظل المتفرجون هادئين نسبياً لم يثرهم شيء ، كما حدث فى المشاهد الساخرة الخاصة بالإنتحار الزائف فى فيلم " **هارولد و مود** " .

و كقاعدة عامة مساعدة ، اكتب كل مشهد بالطريقة التى تحس بها . ثم قم بعد ذلك بالتطويل أو الإختصار ، حسب المطلوب .

د - معدل السرعة والمكان المناسب .

عند كتابة أى مشهد ، إفحص بعناية كيف سيتلاءم هذا المشهد مع الفيلم فى مجموعه . وضع فى إعتبارك بصفة خاصة المشاهد التى تسبقه والمشاهد التى تليه .

و الفكرة هنا هى أن تبنى وفق تخطيط مسبق ، روعى فيه حسن توزيع قمم الأزمات للحصول على أقوى تأثير ممكن - وهذا أمر منفرد يخص كل فيلم على حدة - وعلى تكثيف التوتر من النقط المنخفضة إلى النقط العالية .

و مما يساعد أيضا أن تتفادى أى تقلبات أو اهتزازات عنيفة ، لكى تحصل على سرعة سلسة مقبولة تتفق مع الإيقاع العام .

٥- التتابع

أخيراً تمت كتابة مسودة السيناريو .

و السؤال التالى هو : هل تنسجم المشاهد وتتماسك مع بعضها ؟

و إنها لمهمة التتابع أن تكون المشاهد منسجمة ومتماسكة فيما بينها وهى فى المقام الأول من مسئوليات المخرج ومركب الفيلم (المونتير) . ولكن كاتب السيناريو هو الذى يمهد لهذا عن طريق إختياره وترتيبه لمادته .

و على هذا يجب أن يؤدى كل حدث أو حادث إلى الذى يليه بطريقة منطقية . أو كما عبرنا عن هذا عند مناقشتنا للحوار ، يجب على كل وحدة أن تسلّم وتعترف بوجود الوحدة التى تليها .

و يتطلب هذا بصفة عامة أن تتوقع أنت ما يتوقعه المتفرجون . وعند إعدادك لأى موقف فإنك تثير اهتمام المتفرج بعدة أمور . وبهذا تدعم السؤال القديم : " ما الذى

سيحدث الآن ؟" ومن خلال عرض جزء مثير وراء جزء مثير فإنك تقدم الإجابة على هذا السؤال . وفى الوقت نفسه فإنك تقدم عناصر جديدة وأسئلة جديدة ، لتخلق التوتر - أى الإهتمام - إلى حد أعلى ولكن عليك الا يتوه منك خطك فى تطوير القصة ، أو ضرورة ربط كل جزء جديد بالجزء الذى يسبقه .

٦- بناء الشخصيات

إسأل نفسك عند تطوير كل مشهد :

أ- هل كل شخصية متماسكة ثابتة ؟

هل تتصرف بطلتك وكأنها قمة الإثارة الجنسية فى لحظة ما ، ثم كأنها لوح من الثلج فى اللحظة التالية ؟ هل البطل يتصرف بخيلاء وتبجح الآن ، ثم بتملق وتذلل بعد قليل ، ثم يبدو كأنه عالم مثقف فى مرة أخرى ؟

إن التماسك والثبات على المبدأ والقابلية للتصديق ، كلها مرادفات متماثلة علمياً ، فيما يختص بكل شخصية . راجع هذه الصفات دائما .

ب - هل تخرج الشخصية عن دورها ؟

بيلار هى البطلة فى العينة التى ذكرناها من " أوربيس " ولكى تحافظ على دورها خلال السيناريو ، فإنها تظهر الشجاعة والدفء والاهتمام بالآخرين .

و كارل القاتل المجنون الذى يهاجمها ، يظهر أيضا الصفات المميزة الملتصقة بدوره . البرود والعنف وعدم الإهتمام بحياة البشر .

و لو كانت بيلار تجمع بين الشجاعة والبرود ، من ناحية أخرى ، لظهرت أقل إقناعا بدور البطلة ، وتسببت فى إرباك المتفرجين ، وهذا هو الأمر الأخطر . وبالمثل لو كان كارل الذى يقتل بلا رحمة ، يبدى اهتماما بالآخرين .

و لا يعنى هذا أن نقول أن الشخصيات يجب أن تكون سوداء بالكامل أو بيضاء بالكامل . وعلى كل حال ، فقد كان **فرانكنشتين**، كما أداه الممثل **بوريس كارلوف** ضحية معذبة أكثر منه شريراً خطراً . لكن الحقيقة أن اللون الرمادى البارع أكثر صعوبة فى الإدراك وعند الكتابة . ومن الحكمة فى بداية خبرتك ألا تحاول أن تعتمد على حظك ومهارتك أكثر مما يجب .

جـ - هل للشخصية شىء تفعله ؟

لا شىء يضر المشهد أكثر من أن تجلس الشخصية بلا عمل ، فى انتظار أن ينمو ريش الطائر . وإذا لم يكن لديه شىء حيوى بالنسبة للقصة يفعله ، فلماذا تشركه فى الظهور ؟

د - هل للشخصية تصرف أو تعبير مميز يمارسه ؟

لدكتور أوربيس علامة مميزة هى نظارته السميكة وابتسامته الشريرة . ولكارل عيناه



فيلم حلقة الإتصال الفرنسية

الخاليتان من أى حدقة، والبطلة والمشية الغريبة . وبيلار لها زى الممرضة، ولويس له شجاعته التى تصل إلى حد التهور .

إنى اتفق معك على أن مثل هذه البطاقات ليست ضرورية دائماً . ولكنها فى الوقت نفسه لا تعتبر خطيئة لا تغتفر، وخاصة عندما يكون التعرف السهل والتمييز مطلوباً .

٧- الصياغة الدرامية .

أن تصيغ صياغة درامية تعنى أن تعرض أو تعيد عرض موضوع ما بأسلوب درامى، أى بأسلوب يلفت النظر فى المظهر والتأثير .

وجوهر الصياغة الدرامية هو إثارة الأحاسيس والمشاعر .

و يصبح السؤال التالى هو : هل تحاول فى كل مشهد أن تستغل الإمكانات الدرامية لقصتك إلى أقصى مدى ؟

لقد تم تنفيذ أكثر هذا الجانب من العمل بطبيعة الحال، فقد انتهيت من تأسيس التخطيط الأولى ومعالجة القصة وتخطيط تتابع الأحداث .

إلا أن الأمر الآن، وأنت تكتب سيناريو المشاهد العامة، يتعلق بالتوصل إلى التفاصيل التى تحرك المشاعر التى تريد أن تثيرها . وإذا اكتفيت بعرض حقائق قصتك فقط فسوف تنتهى إلى فراغ وإلى عمل ضئيل فى جودته .

و لكى تنفذ الصياغة الدرامية بصورة جيدة، تأكد من أن شخصياتك الرئيسية لها مواقف قوية

بالنسبة لكل وضع يتطور، مواقف مكثفة تدفعها إلى الحركة وإلى الصراع .

و اكشف عن هذه المواقف بوصف مناسب لتفاصيل سلوك كل شخصية . فلكى تسجل المشاعر فى فيلمك، يلزمك أن توفر لطاقم التنفيذ السينمائى شيئا يمكنهم أن يصوروه ليخلق المشاعر والأحاسيس المقصودة .

٨- القابلية للتصديق .

كيف يمكنك أن تجعل الفيلم قابلاً للتصديق ؟

أ- تقدم تبريراً لكل ما يحدث .

و يعنى هذا أن تحرك شخصياتك فى الإتجاه الذى تريده . وتوفر لهم الباعث الذى يقودهم إلى رد الفعل .

و على نفس القدر من الأهمية، أن تعرض على المتفرجين هذا الباعث وهذه الدوافع بحيث يقول المتفرجون لأنفسهم عندما يشاهدون الفيلم : " نعم، نعم، لو كنت فى مكان هذا الشخص، أواجه هذه الظروف، وهذه الضغوط، فيمكننى أن أتخيل أننى أيضا أفعل نفس ما يفعله هذا الشخص "

إنهم بكلمات أخرى يفهمون لماذا اتخذت شخصيتك هذا المسلك، ويتقبلون هذا .

ب - إنك توازن بين رد الفعل والباعث فى كل التفاصيل .

إذا رفضت فتاة طلباً عادياً من رجل لتحديد موعد للقاء، وانفجر الرجل باكيا، سيشعر أكثرنا بأنه **يبالغ في رد فعله** .

وإذا اندفع طفل وهو يصرخ وتسيل منه الدماء إلى الحجرة ولا تهتم أمه بالتوقف عن لعب البريدج، فإننا سنعتقد أنها **تقلل من رد فعلها** .

والمبالغة والتقليل في رد الفعل هما مصدران رئيسيان لعدم التصديق في أي فيلم . لن يقبل المتفرجون ببساطة الشخص الذي يتصرف بطريقة يعتقدون أن فيها مبالغة كبيرة، سواء في الزيادة أو في النقص، إلا في حالة الكوميديا .

والتحكم في مثل هذا السلوك المبالغ فيه للممثل يدخل بطبيعة الحال ضمن مهام المخرج، ولكن، وكما في مظاهر أخرى عديدة في صناعة الأفلام، يمكن لكاتب السيناريو أن يقدم المساعدة هنا أيضا .

والأمثلة على هذا لا حصر لها، ومن بينها مثال أذكره بصفة خاصة، وهو إجابة المخرج بيلي وايلدرعلى سؤال وجه إليه عن السبب الذي جعله يبدأ فيلمه " البعض يفضلونها ساخنة " بمذبحة يوم القديس فالنتين، لقد قال إن الأمر كان يقتضي وجود دافع قوى حقيقة لكي يجعل من الممكن تصديق أن يقوم العازفان الموسيقيان جاك ليمون وتوني كيرتس بارتداء ثياب الفتيات

ويظلان على هذا الوضع طوال فترة الهروب . إن أي سبب آخر يقل عن التهديدات بالموت كان سيجعل من تصرفهما هذا مجرد مبالغة هائلة في رد الفعل . أما بعد إرساء القتل فإن هروبهما في ملابس نسائية يصبح له معنى ، وبالتالي انطلق الفيلم من بداية يمكن تصديقها بسهولة .

٩- الوضوح

سوف ينال السيناريو الذي تكتبه ، والذي يعتمد على عرضك لتصوراتك ، قدرا كبيراً من العون والمساعدة إذا ما اتصف بوضوح اللغة . وفيما يلي بعض النقط التي يجب ألا تغيب عن ذاكرتك .

- الأسماء الأكثر فائدة لك هى التى توصف بأنها أسماء تصويرية . . وهى التى تبرق بصور معينة فى ذهن قارئك .

- الإسم المحدد أقوى عادة من الإسم العام ، والإسم المادى الملموس أفضل من المجرد ، والظاهر أفضل من الغامض والمفرد أفضل من الجمع .

- الأفعال المبنية للمعلوم ، والأفعال التى تصف شيئا يحدث ، أقوى من المبنية للمجهول . وفى أغراض كتابة السيناريو فإنك تقوم باستخدام الأفعال فى الزمن المضارع بطبيعة الحال .

- الصفات المختارة بعناية تساعد على توضيح الصورة اللفظية . إن صفات "طويل ، ملتصق الشفتين ، مكتئب المزاج " تقول شيئا عن كل من الرجل وحالته النفسية .

- ويمكن أن يقال نفس الشيء عن الحال والظرف . إن " يتغير غاضباً " تختلف عن "يتغير باكياً " أو " يتغير فاغراً فمه " .

- الكلمات القصيرة ميزة واضحة ، وكذلك الجمل القصيرة ، وخاصة الجمل التقريرية البسيطة القصيرة . إن جملة " الطين يرتفع بحيث تغوص فيه حوافر الخيل فى الشارع الرئيسى لبلدة بيلا سيكا " تعد المكان دون أى حركة ضائعة .

إن الوضوح يأتى فى المقام الأول دائما فى كل سيناريو . ولكن الحيوية لا تعتبر عيباً إذا أمكنك التحكم فيها دون أن تثير أي مشاكل ، وعندما تقول إن رجلا " يرتدي النصف الأسفل من ملابسه وتعلوه طبقة كثيفة من القطران والريش . . . " فإنك تأمل أن تكون قد قدمت صورة توحي للمخرج بأشياء أفضل مما يقدمه التناول التقليدي .

قدمنا لك تسعة عناصر في بناء سيناريو المشاهد العامة

وقد تتصف كتابة السيناريو ببعض الصفات ، ولكن لن تكون من بينها صفة الكتابة الآلية . ولكي تضع نوعاً من الكلمات على الورق ، عليك أن تتعلم أولا القواعد

والشروط الخاصة بهذا المجال . وهذا ما آمل أن يساعدك عليه هذا الكتاب .

وعندما تجلس لتكتب ، أيا كان الأمر ، فحلق بمقعدك في الفضاء ، متابعاً نبضاتك وغريزتك . ثم يأتي بعد ذلك الوقت الذي تفكر فيه في القواعد والشروط ، عندما تعود لقصتك ، للمراجعة والتصحيح . .

وماذا عن كتابة سيناريو تنفيذي لفيلمك الروائي ؟

أرجوك ألا تفعل هذا .

لم لا ؟

لإن فى ذلك إضاعة لوقتك ومجهودك بدون أى جدوى .

و يعود الأمر ، كما سبق أن ذكرت مراراً من قبل بحيث أصبح تكراره هنا مملا ومضجراً ، إلى أن المخرجين يشعرون أن تقسيم السيناريو إلى لقطات هو من صميم اختصاصهم وعملهم . وعلى هذا فهم لا يستاءون من مجهودك هذا فقط ، بل أسوأ من هذا أنهم يتجاهلونه .

و يعنى هذا بالنسبة لك ، إن المرة الوحيدة التى تكتب فيها سيناريو تنفيذى لفيلم روائى هى عندما يقترح المخرج ، بمحض إرادته ، أن تجلس معه لتشتركا معاً فى هذا الجهد .

و ماذا عن تسويدتك الثانية للسيناريو ، والتسويدة الأخيرة للسيناريو وإعادات كتابة السيناريو وما إلى ذلك ؟

آسف نحن فى هذا الكتاب لا نذهب لأبعد من التسويدة الأولى .

و كيف هذا ؟

لأن هذه المراحل التالية شىء ليس لديك حاجة – ولا فرصة – لأن تتعامل معها ، إلا بعد أن تجد من يوافق على تسويدتك الأولى للسيناريو .

و عندما يحين ذلك الوقت ، فإن التنقيح يستلزم مناقشات واجتماعات لا نهاية لها .

و سوف تستعين وقتئذ بالمناقشات التى دارت بينك وبين زملائك . ولن يفيدك عندئذ أى شىء أقوله هنا ، أكثر من المبادىء التى قدمتها من قبل .

و إلى جانب هذا ، فمن الأكثر أهمية هنا أن تنتقل إلى تقييم الحيل المتعددة والمتنوعة لمهنة كتابة السيناريو ، كما أقدمها فى الجزء الثالث من هذا الكتاب .

القسم الثالث

حيل المهنة

١٤
الإقتباس ومشاكله

كيف تقتبس من قصة أو مسرحية أو كتاب أو أى شىء يخطر على بالك ، للإستخدام فى السينما ؟

أو لو وضعنا السؤال فى صيغة أخرى ، كيف تترجم العمل المطبوع إلى شكل سيناريو؟
والمشكلة الضخمة بطبيعة الحال هى التعقيد النسبى . قد تستغرق القصة ٥٠٠ صفحة أو أكثر . بينما يجب أن تكون أغلب الأفلام مضغوطة فى ٩٠ دقيقة من زمن العرض . ويصبح القطع - والقطع العنيف غالبا - أساسياً فى هذه الحالة .

و لنفحص بناء على هذا قصة نطلق عليها إسم " الوحش " ، مروية بلسان المتحدث ، وتدور فى ١٣ فصل وتقع فى ٢٥٥ صفحة . ويتكون كل فصل من جزء من الأحداث الحاضرة ، وجزء آخر من العودة لأحداث سابقة تكون مادة خلفية للأحداث الحالية . ويتم خلال القصة تطوير أكثر من ٢٠ شخصية .

كيف يمكنك أن تباشر الإقتباس (الإعداد) من " الوحش " إلى الشكل السينمائى ، فيما يتعلق بالسيناريو ؟ هناك ثلاثة إحتمالات رئيسية علينا أن نفحصها جيداً .

١- يمكنك أن تتابع الكتاب .
٢- يمكنك أن تعمل من المشاهد الرئيسية .
٣- يمكنك أن تكتب سيناريو أصلى يعتمد على الكتاب .

و يتداخل كل من هذه الاجراءات مع الإجرائين الآخرين ، إلى حد ما . وإن كان كل منهما منفصل ومتميز فى طريقته ، وله مصادر قوة ونقط ضعف منفردة ، ومزايا وعيوب ، إلى حد أن كلا منها يستحق منا عناية خاصة .

١- يمكنك أن تتابع الكتاب :

كم يتصايح النقاد بحدة عندما يغضبون لأن فيلماً معيناً - بمعنى أن سيناريو معيناً - لم يتبع الكتاب الأصلى .

و لم يكن لهؤلاء السيدات والسادة ان يتصايحوا بهذه الحدة لو كانوا هم أنفسهم قد واجهوا مشاكل الإقتباس من قبل .

و لنأخذ " الوحش " كمثال . إن أغلب وقعه قد نتج من مزجه الحاضر بالماضى .

إن الجزء الخاص بالعودة إلى الماضى فى الفصل ١ ينقلنا إلى نقطة حدثت قبل ٢٦٣ يوماً من أحداث الحاضر . ولكن الفجوة تضيق ، فصلا وراء الآخر ، حتى نصل إلى الفصل ١٢ حيث تنتهى العودة إلى الماضى قبل أحداث الحاضر مباشرة ، كما هى فى فصل ١ . ويمزج فصل ١٣ كلا من الماضى والحاضر عند الإعداد لإنهاء القصة .

هل أنا فى حاجة لأن أخبرك بأن أى محاولة لتقريب هذا النموذج للعرض على الشاشة لا يمكن أن يؤدى إلا إلى الإرباك الكامل للمتفرجين ؟

و ما هو أكثر من هذا ، أن " الوحش " عبارة عن قصة كلها تشويق وتوتر ، وربما إلى حد مبالغ فيه ، فكل وحدة فيها سواء كانت من الماضى أو من الحاضر تمهد لذروة تربك المعدة .

كيف يمكن تناول كل هذا فى فيلم واحد ؟ حقيقة أن هذا كله يبدو جيداً على الورق ، حيث توفر الإنتقالات وفحص أفكار ودوافع الشخصية الرئيسية (أى المتحدث) ، والتغيير الكافى فى سرعة الخطو وفى إزالة التوتر ، ليوازن كلا من التشويق والحدث المتصاعدين عند الذروة . إلا أن تطوير ٢٥ أزمة منفصلة أمر مستحيل أن يتم خلال ٩٠ دقيقة من زمن العرض السينمائى . ومجرد محاولة ذلك يعنى ضمان تقديم فيلم ميلودرامى ومضطرب - وعلماً بأننا لم نراع بعد مشكلة كيفية تقديم وبناء ٢٠ شخصية مختلفة .

و الحل الوحيد الواضح هو أن تقطع وتقطع وتقطع . والسؤال هو - تقطع ماذا ؟ إنها مشكلة صعبة . وأيا كان اختيارك لما تقطعه فسوف يبدو هذا خطأ فى عيون البعض ، كما انه لن يمكنك أن تقطع بالقدر الكافى بحيث يصبح طول الفيلم مقبولاً ما لم تلجأ لصيغة أو أخرى من الاحتمالين ٢ أو ٣ كما سنصفهما فيما يلى .

٢- يمكنك أن تعمل من المشاهد الرئيسية

يقع هذا التناول على الطرف النقيض لإجراء متابعة الكتاب بكل خضوع . فهنا يقوم كاتب السيناريو بتفنيد صفحات الكتاب بحثا عن المشاهد التى تروق له لأنها درامية ونابضة بالحياة وتشير إلى تصور المؤلف وادراكه وخط قصته . ويعيد كاتب السيناريو ترتيب هذه المشاهد فى نوع من الترتيب المناخى (وهو ليس بالضرورة نفس ترتيب الكتاب) ، ثم يبنى فقرات الوصل فيما بينها ، مستخدماً المادة التى يوفرها الكتاب أو مستعيناً بمادة يطورها هو بنفسه .

و فى حالة " الوحش " قد يقرر كاتب السيناريو أن يبنى السيناريو على أساس خط زمنى مستقيم ، متجاهلاً العودة إلى الماضى التى يقدمها الكتاب بالتبادل مع الحاضر ، فلا يمكنه أن يتلاعب هنا لكى يتفق مع تصور الخط المستقيم . ويختار للافتتاح مشهداً مثيراً تجتمع فيه جماعة من أتباع الشيطان المهتمين بالجنس . ويضع البطل والبطلة بين الموجودين ، حيث

يلاحقها راغباً فيها . ولكنها ترفضه - فهى لا تقبل أن تخون زوجها المسن .

ويلى ذلك مشهد يسبح فيه البطل عبر إحدى البحيرات ليلاً ليقتل الزوج . ثم مشهد آخر يكتشف فيه البطل أن البطلة ، وهى زوجته الآن ، قد أوقعت به ليرتكب الجريمة ، بينما هى فى الوقت نفسه تملك كل الأدلة ضده بحيث يصبح عبداً لها طوال الحياة .

ونرى فى تطورات أخرى البطلة وهى تقتل أحد أفراد الجماعة . ويتأكد البطل أنه التالى فى الدور . ويدبر البطل تنفيذ عدة جرائم قتل أثناء النشاط الجنسى للجماعة ينسبها لغيره ، وبحيث يتم خلالها قتل البطلة فعلاً . . وهكذا .

وبعد أن أختار الكاتب المشاهد الرئيسية ، يبدأ فى تغطية الفجوات بطريقة يكتسب بها الفيلم فى صورته النهائية إحساساً بالتتابع وبالمنطق . ولهذا فهو يقرر أن الأدلة التى تدين البطل تبقى فى حيازة الشقيقة الصغرى للبطلة ، وهى فتاة تمثل البراءة بقدر ما تمثل البطلة الشر .

ويرتاح الكاتب لهذه اللمسة بالذات ، فهو يعرف أن الشخصيات فى القصة الأصلية بغيضون ومنحرفون بحيث لا يصلحون للقيام بأدوار البطولة فى أى فيلم تال . ولو جعل الكاتب الشقيقة الصغرى بطلة لأمكنه أن يحيل الفيلم إلى مطاردة واحدة طويلة ، يحاول خلالها البطل والبطلة أن يقتلاها ، وما يتبع هذا من إنقاذ سريع للشقيقة عند ذروة الفيلم .

ليس من الصعب أن نفهم لماذا لن يرضى أغلب المتفرجين عن هذه الصياغة السينمائية من قصة " الوحش " . إنهم فى الواقع يشاهدون فيلماً جديداً آخر ، لا يشبه القصة الأصلية إلا قليلاً ، إلا فيما يختص بالشخصيات وجرادل الدم .

هل نسحب ستاراً رقيقاً على هذا وننتقل إلى الإجراء الأخير ؟

٣- يمكنك أن تكتب سيناريو أصلى يعتمد على الكتاب

يتبع هذا الإجراء التخطيط الذى أوضحناه فى فصل ٧ . لكى تكتب سيناريو سينمائى لقصة " الوحش " ، عليك أن تباشر الاقتباس وكأنك تكتب سيناريو أصلياً . ويعنى هذا أن تبدأ بأن تدون ما تعتقد أنت أنه الفكرة الأساسية لقصة "ماذا يحدث لو لفق رجل سلسلة من جرائم الرغبة الجنسية لكى يغطى قتله لزوجته - ثم يكتشف بعدها انه فى الواقع قاتل جنسي بكل معنى الكلمة ؟"

ثم استقر بعد ذلك على وجهة نظرأن القصة الأصلية تستمر من وجهة نظر القاتل نفسه . ولكن هل هذا هو الأفضل ؟ أم الأفضل أن نستخدم وجهة نظر الزوجة ؟ أو طبيب نفساني ؟ أو محقق شرطة ؟

والآن حدد تخطيطاً أولياً تبدأ به . " وحيث إن بلير هليارد لم يعد يتحمل الإرهاق والمضايقات التي تسببها له زوجته السادية الشريرة المسيطرة سيلست ، فإنه يصمم على أن

يقتلها، وأن يغطي جريمته بتدبير سلسلة من جرائم القتل الجنسي . ولكن هل يمكنه أن ينجح عندما يرفض رئيس الجماعة الشيطان الأكبر أن يدعه لحاله ؟

"وهكذا تسير الأمور وأنت تنتقل خلال قصتك، خطوة تلو أخرى . . وتحدد البداية والوسط والنهاية . . وتكتب المعالجة . . وتفرغ المعالجة في تتابع الأحداث . . وتبني أول تسويدة لسيناريو المشاهد الرئيسية . . .

هل هذه مهمة سهلة ؟ طبعاً لا . . فبينما نجد أن قصة "الوحش" تسجل أفكارا وتطور حواراً فردياً داخلياً (مونولوج) وتجول خلال سنوات من زمن العودة إلى الماضي وخلال الولايات المتحدة جميعها، وتكتشف ما لا نهاية له من الطرق الجانبية والحبكات الفرعية، لا يمكنك أنت يا كاتب السيناريو أن تتحمل كل هذا .

عليك على العكس أن تخفض هذه الكتلة الهائلة إلى أبعاد محدودة قابلة للتصوير . ويعني هذا أنه يلزمك أن تقرر أي خط من متاهة خطوط القصة تريد أن تتابعه . . . وأي الشخصيات يلزمك أن تبنيها، وأيها تتخلص منها . . وأي العلاقات توفر إمكانات أكبر . . وأي المناظر لها قوة درامية أوضح . . وأي الأحداث يجب أن تدبر وتدمج لكي تربط الأجزاء المختلفة معاً .

وماذا عن العودة إلى الماضي ؟ إنها تعني في جوهرها أن شخصاً يتذكر في الحاضر أشياء حدثت في الماضي، وما لم يكن هذا التذكر حيوياً بالنسبة للقصة، فمن الأفضل تماماً أن تتجاهلها بالكامل .

أما إذا كان مضمون العودة إلى الماضي، من جهة أخرى، من الضروري تضمينه، فأمامك أن (١) تضغطه إلى مجرد الإشارة إليه أثناء الحوار، أي أن تجعل شخصاً يكشف عن أهم ما فيه من معلومات أثناء حديثه . . أو أن (٢) تقدمه كحدث درامي فتمزج من الحاضرإلى الماضي وتدع الشخصيات المرتبطة بالحدث تعيش خلال تلك التجربة، ثم تمزج ثانية لتعود إلى الحاضر .

ومن الحكمة، كقاعدة عامة، أن تتجنب العودة إلى الماضى كلما أمكنك ذلك، لإنها ببساطة تقدم قصتك إلى الأمام، وهذا إما أن يصيب المتفرجين بالملل أو يصيبهم الارتباك .

وبالتالي فمن الأفضل في أغلب الحالات أن تقتصر على أحداث الحاضر أي على ما يحدث الآن .

ومع هذا فالمهمة التي واجهتك في حالة قصة "الوحش" تعتبر بسيطة نسبياً إذا ما قارناها بتلك التي واجهت كاتبي السيناريو في حالة كتب مثل "**ذهب مع الريح**" و"**أنتوني أدفرس**" و"**الرجل ذو اليد الذهبية**" و"**البرتقالة الآلية**" ومئات غيرها . .

ومن الواضح أيضا أن الإجراءات الثلاثة لاقتحام مهمة الاقتباس التي ذكرتها هنا بعيدة عن تغطية المطلوب بالكامل، فقد يحدث وأنت تقوم بمهام الاقتباس أن تنتقل من الالتصاق

المحكم إلى كتابة سيناريو أصلي هنا، وإلى العمل من مشاهد رئيسية هناك، وإلى استخلاص فكرة أساسية وتحديد تخطيط أولي من مادتك لكي تربط به العناصر المتفرقة، وهذا أمر مقبول أيضا، وكما قلت من قبل عدة مرات: المهم هو أن تؤدى المهمة.

وما هو أبعد من هذه الصياغات العامة، مثل تلك التي ناقشناها حتى الآن إنه يبقى دائما سؤال: أي التفاصيل تستبعد؟

والجواب هو: اقطع حقائق وأحداثا كاملة إذا دعت الضرورة. لماذا؟ لأن جوهر كل فيلم هو **الإحساس والمشاعر**.

وهذا على النقيض تماماً مما يتجه إليه أغلب المبتدئين، وإذا ما واجه الكاتب الجديد سلسلة من سبعة أحداث تتركز حول رحيل الفتى أو الفتاة، فإنه قطعا سيحاول أن يدخلها كلها في السيناريو ويزحمه بها.

وما يجب عليه فعله بدلاً من ذلك هو أن يسأل نفسه سؤالاً واحداً حيوياً: ما هو الشعور الغالب الذي يحاول مؤلف القصة أن ينقله من خلال هذه الأحداث؟ العاطفة؟ إثارة المشاعر؟ الارتياح من التوتر؟ أم ماذا؟

ولنفرض أنه سرعان ما اتضح أن الفتاة تشعر بالتأثر، وأن الفتى يشعر بالارتياح، عند اقتراب لحظة الافتراق.

من الواضح أننا لا نحتاج إلى سبعة مشاهد لكي نعبر عن هذا. وكل ما يحتاجه الكاتب هو أن يكتب - أو يعيد كتابة - مشهداً واحداً ليوضح المشاعر المختلفة للشخصيتين، ويمكنه أن ينتقل إلى ما بعد هذا وقد وفر عدداً من الصفحات.

ولا يعني هذا بطبيعة الحال أن القطع هو بالضرورة المشكلة الوحيدة التي تواجه الكاتب، فقد يكون العكس بالضبط هو المشكلة، مثلما يحدث عندما يجد الكاتب نفسه مضطراً لتطويل قصة قصيرة لكي تشغل ٩٠دقيقة من زمن العرض السينمائي. ومع ذلك يمكن التغلب على هذا أيضا، لاحظ العمل البارع الذي قام به دادلي نيكولز في تطويل قصة إرنست هايكوكس إلى الفيلم الخالد "**عربة السفر**"، أو اقتباس مارك هيلنجر لقصة إرنست هيمنجواي "**القتلة**". إن المهمة تتلخص في أن تعتبر القصة الأصلية مجرد لوح للقفز أو نقطة انطلاق، ثم تبني عملا أوسع على أساسها.

وماذا عن الاقتباس من مسرحية؟ إن له مشاكله الخاصة. إن أي مسرحية محصورة داخل حدود خشبة المسرح وفتحة الستار، وهي تعتمد في تأثيرها على الحوار كلية. إن القوة الدافعة للمسرحية تختلف تماماً عن مثيلتها للفيلم، والاقتباس من المسرحية إلى الشاشة يتطلب إرادة قوية لفصلها عن تقاليدها وقيودها.. وتفتحها لسيل جارف من الحركة ومن المناظر. إن الالتصاق الخاضع لإدراك مؤلف المسرحية وتصوره لا يمكن إلا أن يدمر الفيلم.

وماذا عن الاقتباس من مادة حقيقية – سيرة ذاتية مثلا ، أو تسجيل من أي نوع لمغامرة أو اكتشاف أو بعثة علمية ؟ من المحتمل أن تكون المشكلة الرئيسة أمامك هي تجنب المبالغة في الصياغة الدرامية التي تسبب حرجاً وغضباً للمشتركين في العمل الأصلي وورثتهم وخلفائهم . إن زوجة البطل الراحل لا يسرها أن ترى زوجها يظهر في صورة فاجر خبيث . كما ينكمش العلماء في مقاعدهم عندما يسخر منهم زملاؤهم بخصوص التبسيط المخل أو عدم الدقة عند تصوير تقنيات المعامل ، كما لا يرضي أي رجل شرطة جاد عندما يجد أن أصدقاءه في قاعة الفرقة يقلدون أعماله البطولية حسب رواياتهم هم .

كنت أتمنى أن يكون لدي العلاج الشافي من كل هذا الصداع ، ولسوء الحظ غالباً ما يجد الكاتب نفسه في حيرة بين طلبات المنتج وحساسية الموضوع . إن أكبر مصدر للقوة لديك في مثل هذه المواقف هو التصميم الفعلي على أن تعطي موضوعك حقه العادل ، وأن تبدي تعاطفا أمينا مع المتبقين على قيد الحياة ، وإصراراً على تطور أشخاصك ككائنات آدمية ، مع تقديم قدر كاف من روح الدعابة والمرح لتطعيم بعض الجمل الخالدة مثل التي اخترتها من قبل لأحد المخبرين وهو يصف موقف إطلاق نار مرعب : " طلقات للتحذير ؟ لا طبعا ! إنني كنت ببساطة أخطئ الهدف !"

وإليكم فكرة أخيرة : مهما كانت مهمة الاقتباس التي تقوم بها فإن النتيجة ستكون غالبا سيناريو فيلم ، يبدو على السطح ارتباط قليل بينه وبين المادة المأخوذ عنها وسيثور المتفرجون ووسائل الإعلام ، ومن المحتمل المؤلف الأصلي أيضا ، غضبا من الطريقة التي أفسدت بها العمل .

ولو قمت بمهمة صادقة واستعنت بالحظ دون أي تدخل من المخرج أو الممثلين أو الرئاسة الإدارية أو سواها ، فمن المحتمل أن تخلق عملاً متماسكاً ومعبراً عن روح العمل الأصلي ، ويقدم أيضا تسلية أفضل .

أما إذا حاولت ، من ناحية أخرى ، أن تلتصق بالعمل الأصلي فصلاً وراء فصل وسطراً وراء سطر ، فسوف تنتهي إلى سيناريو لا يتبلور وليس له نظام ومكتظ وغير محكم الأطراف ، له مشاهد مجهضة وتطوره مضطرب وشخصياته لا تدب فيها الحياة .

وبهذه الفكرة ننتقل إلى موضوع آخر ، هو الاجتماع الخاص بالقصة ، أي الكاتب وعلاقته بمن سيوافقون على عمله .

اقرأه . إنه أمر حيوي .

١٥
البقاء على قيد الحياة خلال اجتماعات القصة

قد تكون هذه الجملة صدمة لك، إلا أن نجاحك ككاتب سناريو قد يعتمد على مهارتك في التعامل مع الكلمات بأقل مما يعتمد على قدرتك على التعامل مع الناس .

وكيف هذا ؟ لأن كتابة السيناريو لا تعني الاعتكاف فى البرج العاجى . إن النقود التى تستخدم فى صناعة الأفلام تصل إلى مبالغ طائلة، إلى الحد الذى يجعل الأفراد المسيطرين عليها فى حالة عصبية دائما . والنتيجة : أنهم دائماً يتطلعون من وراء كتفك، يبحثون عن ثغرات فى عملك وفى زوايا التصوير التى تختارها .

و هذا صحيح فى كل من مجالى الأفلام التسجيلية والأفلام الروائية . وأرض المعركة هى عادة إجتماع صغير يعرف باسم إجتماع القصة، حيث يتم فحص ومناقشة مشروع السيناريو الذي تكتبه في محاولة للحصول على أفضل نتيجة ممكنة، أو على الأقل أكثرها إدراراً للربح، ولتنفيذ هذا فإنك تجلس مع مجموعة من الخبراء في تقييم السيناريوهات من بينهم منتج منفذ، ومنتج ومعد قصص ومخرج وكاتبي سيناريو آخرين ومساعدين ومعاونين آخرين وما إلى ذلك، يقومون بتحليل ما قمت بكتابته وما تكتبه وما تقترح أن تكتبه، مع التركيز بصفة خاصة على ما تعتبره القوى العليا نقط ضعف أو مشاكل .

وحيث إن المشتركين في هذا الاجتماع هم قطعا من أهل الخبرة، وقد يكونوا بارعين أيضا فيما يختص بالسيناريوهات والأفلام، فإن النتيجة قد تكون مفيدة إلى أقصى حد في بعض الأحيان . ولكن من الممكن أيضا أن تكون النتيجة محبطة ومخيبة للآمال، إلى جانب أن تدمر كل حماسك، حيث إنه من المتوقع ان تعمل بعد هذا الاجتماع وفق ما تم اتخاذه من قرارات داخله . ومع ذلك، فهي طريقة مقبولة لمزاولة المهنة في جميع فروع العمل السينمائي، وما عليك إلا أن تعتاد عليها .

والوضع الأمثل، أن يكون المسئول عن اجتماع القصة شخص (أ) يفهم جيداً جميع مراحل ومشاكل صناعة الأفلام، (ب) يعرف تماما ما يريده، ولكن ليس إلى حد العناد والجمود، (ج) يعبر عن آرائه بحرية ووضوح وتحذير وإقناع، (د) يتخذ كل القرارات اللازمة دون أي تأخير ويقف بثبات وراء هذه القرارات .

يوجد فعلا أشخاص لهم هذه الصفات . ولقد كان من أسباب سعادتى أن عملت مع عدد منهم فى مناسبات عدة .

و مع ذلك فللأسف ، إنهم مثل الطيور النادرة . فالوضع الأكثر إحتمالا أن تلتقى بتلك النوعية من الأشخاص غير السعداء الذين لا يعرفون السينما ، والذين يطلبون المستحيل وما هو غير مرغوب فيه ، والذين لا يستقرون على رأى ، ولا يلتزمون بشىء ، والذين يرفضون تحمل المسئولية . وسوف تكون النتيجة بالنسبة لكاتب السيناريو من أسوأ ما يمكن .

و إن عاجلاً أو آجلاً ، فإنك ستلتقى أيضا بواحد من هذا النوع .

و يصبح السؤال التالى هو : كيف يمكنك أن تتغلب على هذه المشاكل وتساير هذا الوضع ؟

إن الشخص المذكور فى النوع الأول ، أى الذى لا يعرف السينما ، ليس من المتوقع أن تلتقى به بين المشتغلين فى مجال الفيلم الروائى هذه الأيام . أما بين عملاء الأفلام التسجيلية ، من ناحية أخرى ، فهم منتشرون مثل إنتشار النمل أثناء تناولك لوجبة فى مكان خلوى .

إن هذا النوع يسبب مشكلة خاصة بالنسبة لك - لأنك كاتب سيناريو غير محنك حتى الآن - من حيث أنك ستستغرق بعض الوقت حتى تكتشف حقيقته .

و على هذا ، عندما يقول لك مستر جونز أن بطل فيلمك الروائى قد انتهى أمره إلى أن يرتدى ملابس النساء ، أو أن يقترح أن تقوم الفتيات الراقصات اللاتى يتكون منهن فريق التدريب لدى عميلك بأداء رقصة باليه عند ذروة فيلمك التسجيلى ، فلا تنزعج . وهناك حل بسيط نسبياً .

أولا ، ما لم يكن قد وجه السؤال إليك مباشرة ، فالزم السكوت - فقد ينفجر شخص آخر من الموجودين ضاحكاً ، وبهذا يبعد الحرج عنك ويدعك تعرف رأى شخص آخر فى تفكير مستر جونز .

ثانيا ، حافظ على أن تبقى محترماً من الغير ، مهما بدا الإقتراح أو الفكرة أو السؤال غبياً أو بلا معنى .

ثالثا ، إشرح موقفك وتفسيرك بأقصى ما تقدر من الوضوح والإقناع . لأنك قبل أن تنتهى من كلامك ، سيكون قد تم تبادل ما يكفى من الكلام بحيث تفطن إلى موقف الرجل الذى أسند إليك العمل .

كما قد تكتشف أن الرجل رقم إثنين هو الذى يتقدم بمطالب مستحيلة .

و إذا كانت هذه هى الحال فإن الصدق والأمانة هى أفضل ملجأ تلوذ به . أخبره بحقيقة تكاليف صفوف الراقصات اللاتى يقدمهن المخرج بازبى بيركلى ، بالنسبة لفيلم تسجيلى عن الصناعة كل ميزانيته ١٥٠٠٠ دولار ، أو بحقيقة فرصة الحصول على الممثل **تشارلتون هيستون** لكى يضمن لك أكبر إيراد فى شباك التذاكر . (نعم ، إننى أذكر



فيلم البعض يفضلونها ساخنة

فعلا **جاك ليمون** و**تونى كيرتس** فى فيلم "**البعض يفضلونها ساخنة**" . فإذا كان مازال مصراً على رأيه ، إستمر معه . أو إسأله بأن يطلب نصيحة طبيبه ومحاميه . إن الأمر يتوقف على مدى رغبتك فى المقامرة .

و ماذا عن الشخص الذى لا يستقر على رأى ، أو الذى لا يلتزم بشىء ؟ أحد طرق التخلص من هذا المأزق أن تسىء فهم إقتراحه عن عمد – ليس من باب السخرية ولكن بجدية – وأن تواجهه : " انت تقصد أن تعدل من هذا بحيث يكون الشهير ب– " الثور الجالس " هو الأخ التائه غير الشقيق لكاستر ؟ " " هل أنت مجنون؟ " " حسناً ، إذا لم يكن هذا هو قصدك ، فما هو الذى تقصده إذا ؟ "

و من المحتمل أن يثير هذا غضب الرجل ، ولكنه سيجبره على أن يتخذ موقفاً . وإذا نجحت حيلتك إلى أقصى مداها فقد تسيطر عليه روح الدعابة ، فيزول التوتر من الإجتماع وتتجه الأمور إلى الإتجاه السليم .

أما الشخص الذى يرفض أن يتحمل المسئولية فقد يسبب لك كوابيس معينة . واللعبة التى يلعبها هنا هى " التخلص من المسئولية بالقائها على الغير " ، والمستلم هو أنت . وتطبيقا لهذا ، ولأنه مرعوب من تحمل المسئولية ، فهو يقوم بتوزيع المسئوليات على لجان يجعلك أنت مسئولا عن التنسيق فيما بينها ، ويرسل إليك نسخاً من انتقادات كتبها أشخاص ليس لهم أى صلة بالمشروع ، ويمهد الساحة بحيث يلتف حبل أى فشل حول عنقك أنت .

مثال لهذه النقطة : عند دخولى إلى أحد هذه الإجتماعات المزعومة للقصة فى إحدى

الهيئات الحكومية الرئيسية ، اكتشفت وجود حوالى عشرين من "المستشارين" . وكل ما كان متوقعاً منى أن أعمله هو أن أجمع كل ما هو متوفر لديهم من أفكار وانطباعات ، لأضمنها فى السيناريو الذى كتبته ، مع مراعاة إحتمال وجود أشخاص آخرين قد يوضحون فيما بعد عن رأيهم فى السيناريو المذكور .

و بدلاً من هذا ، غادرت المكان . وقد تكون هذه الطريقة فى حد ذاتها ، حلاً سليماً لمثل هذه المآزق مثل غيرها من الطرق .

إلا أن هذه الطريقة ليست ضرورية دائماً . فكثيرا ما تنفرج المآزق بمجرد أن تشرح كم أنت متحمس للقيام بالمهمة ، وانك لا تريد أن تخالف الإتفاق أو تستغل ظرفاً ما بأن تتخذ قرارات خارج حدود إختصاصك .

لكن كل هذا يدل على أننا نسير فى طريق الغضب . ولننتقل إلى شيء آخر أكثر إيجابية – وهو بالتحديد قائمة ، عن خبرة بعشرة طرق لمعالجة المشاكل والتى قد تساعدك على أن تجتاز الإجتماعات الأولى للقصة التى تشترك فيها ، بسلام :

١- إحضرها وأنت مستعد

مازالت أذكر اجتماعا لى مع مندوب كنت أريد أن أترك لديه إنطباعاً جيداً . واستغرقت فى وصف افتتاحية السيناريو الذى اكتبه . وكانت إفتتاحية جيدة تماما . وأخيراً توقفت لأسترد أنفاسى .

و عبر المندوب عن نفاذ صبره وقال : "هذا حسن . وماذا يحدث بعد ذلك ؟ "

و ارتبكت لأننى وإن كنت بالتأكيد أعرف ما يحدث بعد ذلك ، إلا أننى لم أكن أعرفه بنفس المستوى الذى كنت أعرف به الافتتاحية . وعندما أعيد التفكير فى هذا الموقف ، أشعر أنى كنت أفترض أن أى شخص سوف تذهله الافتتاحية الرائعة بحيث يتصور أن الباقى سوف يتطور طبيعياً .

و كنت أعرف قطعاً باقى القصة ، بطريقتى الخاصة ، وتمكنت من أن أتلمس طريقتى خلال تقديمها .

و القول بأن المندوب لم يتأثر من طريقة عرضى للقصة ، هو تقدير فيه تخفيف للأمور . لقد بدأت علاقتنا وانتهت فى هذا الإجتماع الوحيد . وهو أمر مؤسف ، ولكنه علمنى درساً ما كان أرخص أن أتفاداه .

و الدرس هو : **إحضر إجتماع القصة** وأنت مستعد ! أعرف كل شيء يلزمك أن تعرفه عن قصتك ، سواء كانت تسجيلية أو روائية . وكن مستعداً لكل إعتراض ، ولكل سؤال . وحتى فى هذه الحالة ، سيجد زملاؤك بلا شك ثغرات فى منطقك !

٢- قم بالتمثيل أمام مشاهديك .

يحتاج كاتب السيناريو فى اجتماعات القصة ، لأن يكون ممثلاً إلى حد ما ، لكى يكيف نفسه مع نغمة المجموعة الحاضرة .

و على هذا ، فقد تكون الشاب الغريب المنعزل وسط مجموعة من التنفيذيين المتحدين المسنين . أو تكون مثل خريج الجامعة الذى يواجه عدداً من العصاميين فى ورشة لسبك المعادن . أو المدنى بين العسكريين ، أو التلميذ الذى لم يستكمل دراسته الثانوية بين عدد من أساتذة التدريس ، أو الصبى الذى تنحصر كل خبرته فى ثلاث مسرحيات من ذات الفصل الواحد وهو يواجه مئات السنين من خبرة الأستديوهات الكبيرة .

و أفضل وضع تبدأ منه فى كل حالة ، هو الوضع الودود السار الخالى من أى توتر .

وبعد هذا قم بالتمثيل أمام مشاهديك من الرجال والنساء الحاضرين . وإذا كانوا جميعاً جادين تماماً ، فلا تحاول أن تلقى بالنكات . وإذا كانوا يتحدثون عن كرة القدم ، فانضم للمجموعة بأن تروى بعض ما تذكره من مبارياتك المفضلة . هل موضوع الحديث يدور حول آثار بغيضة لتجربة سابقة ؟ كن مواسياً متعاطفاً . هل يحاول أحدهم أن يكون متنمراً وأن يقضى عليك ؟ كن حذراً فى كل الأحوال .

و لا يعنى هذا أن تتملق أو تتذلل . إن إحترام النفس مطلوب دائماً . ولا تنسى أنك فى ملعب الطرف الآخر ولست فى ملعبك ، فابذل جهدك فى حدود مقبولة ، لكى تتفق مع نماذج الآخرين .

٣- كن مستعداً لكى تقود الموقف .

تعاقدت منذ عدة سنوات على كتابة سيناريو سلسلة من ستة أفلام لهيئة قومية . وكان الأجر مجزياً والموضوع مثيراً وكانت لجنة التوجيه التى كنت أعمل معها متجانسة وودية . إلا أن الاجتماعين الأولين أثبتا أنه لن يتخذ أحد أى خطوة بناءة .

لماذا ؟ لأنه قد ثبت فى أغلب الأحوال انه ما لم يكن هناك رجل قوى مسئول فإن اللجنة سوف تتحرك فى دوائر . وبكلمات أخرى ، يلزم أن يتولى شخص ما القيادة فى أى عمل خلاق .

و فى هذه الحالة بالذات توليت أنا القيادة ، ووضعت خطة كاملة للهجوم - وإن لم تكن لى سلطة الإختصاص - بدءاً بملخص كل من الأفلام الستة .

ووافق أعضاء اللجنة وهم مسرورون ، وبلا أى إبطاء ، على الصفقة كلها ، وبدأنا العمل . وتبقى حقيقة انه لولا أننى اتخذت الخطوة الأولى ، فلا يعلم إلا الله متى كنا

سنبدأ التنفيذ ولا إذا كان سيحدث تنفيذ على الإطلاق .

تذكر هذه النقطة فيما يتعلق بمشاريعك أنت ، فغالباً ما تكتشف أن لا أحد يعرف من أين يبدأ ، وعندما يحدث هذا ، تأكد من أن لديك بعض الأفكار في مخيلتك أنت ، أي نوع من الإدراك والتصور يكون بمثابة لوح للقفز تبدأ منه ، وحتى إذا رفضه بعض زملائك فإن تصورك هذا قد نجح في إبعادهم عن مركز الجمود .

ومن جهة أخرى ، **لا تكن متعجلاً** في القفز ، فما أسهل أن يخدش شعور الإنسان وغروره ، وقد يصيبك افتراضك وجرأتك بصداع يستمر إلى مدى بعيد .

٤- كن مستعدا لكي تروي قصتك .

ها أنت الآن في اجتماع القصة ، وعلى منضدة الإجتماع أمام كل واحد من الموجودين توجد نسخة أنيقة من قصتك ، وأنت في انتظار ردود أفعالهم بكل تلهف .

وعندئذ فقط يتحرك الرجل الجالس على رأس المنضدة ليزيح عدداً من الصفحات جانبا ويقول : "لنستغن عن هذا الجزء يا جو ، إن ما نريده هو القصة . حدثنا عنها" .

نعم هذا يحدث ، وفي عدد من المرات أكثر مما يمكنك أن تتصور ، ويعود أحد الأسباب إلى أن الموقف يصبح كئيبا جدا بعد بضع دقائق ، إذا جلس كل من الموجودين إلى المنضدة يقرأ القصة على انفراد ، ولكن السبب الأكثر أهمية - وصدقني ، فأنا لا أمزح عندما أقول هذا - إن القراءة تسبب مشكلة لبعض الناس ، ويدخل ضمنهم بعض الأذكياء والمتعلمين وأدعياء الثقافة . إنهم ببساطة لا يرتاحون لقراءة صفحات السيناريو .

والنتيجة " حدثنا عنها " .

وهكذا عليك أن ترويها لهم ، بكل ما يمكنك من وضوح ومن تأثير .

وغني عن الذكر ، أنك ترويها **أكثر** وضوحًا و **أكثر** تأثيراً إذا كنت فكرت في احتمال تقديمها شفهياً من قبل ، ولن يضرك أن تقوم بنوع من التدريب (البروفة) على هذا مقدماً .

٥- تحدث عن المشاهد وليس عن القصة .

قد يصبح من الصعب أن " تروي " سناريو ، فغالباً ما تجد نفسك قبل أن تنتهي من هذه المهمة وقد تشابكت في متاهة من تفاصيل الحبكة تجعل مستمعيك يقعون في حيرة وارتباك .

وهناك خدعتان بارعتان صغيرتان يمكنهما أن تساعداك كثيراً :

أول كل شيء **تبسيط** التقديم الذي تعرضه ، وكلما اقتربت من تجريده من كل شيء بحيث لا يبقى إلا العظام العارية كلما كان هذا أفضل (ويقال إن الجملة التى باع بها **جوليفين** فيلم " **ذعر في نيدل بارك** " كانت " روميو وجولييت فوق الخردة" . اعمل بطريقة " من يريد أن



فيلم ذعر فى نيدل بارك

يفعل ماذا، ولماذا لا يقدر ؟ " . أي الملخص الذي يعتمد على الهدف - العقبة - النتيجة . إن المهمة ليست بالغة الصعوبة، خاصة إذا كنت قد بنيت السيناريو متينا، خطوة وراء خطوة، على أساس قوي من فكرة أساسية أو توكيد للب الموضوع . أما المهام التي لا شكل لها وغير المبنية على أساس سليم فهي المهام التي يمكنها أن تقضى عليك تماماً .

والثانية من حيث الناحية العملية، هي **الحديث عن المشاهد** .

ويعني هذا أن تتحدث عن المواجهات، والأحداث الملونة، ووحدات الصراع : اللحظات الكبيرة المثيرة التي تبنى منها وصف سرقة البنك أو وصف المعركة الدامية كما شهدتها . إرويها بحيوية وبصيغة درامية بحيث تبعثها حية في أذهان مستمعيك، وبحيث تستحوذ على خيالهم، مع وصل كل جزء بما يليه بأقل ما يمكن من الإنتقالات .

هل هذه الوسيلة مشروعة ؟ قطعا . لقد أوضح المخرج **هنري هاثاواي** ذلك قائلا : "إن الناس لا يتذكرون ما يسمعونه في الفيلم، إنهم يتذكرون فقط ما يرونه . إن الأفلام الناجحة تضم مشاهد لا تنسى، تعتمد غالباً على الحركة ، أما الأفلام التي تعتمد على الحوار فلا تصل إلى نفس القدر من النجاح " . وأنت تستغل هذه الزاوية، وسوف يثير البعض فيما بعد ما يرونه من تناقضات في المنطق .

٦- كن حياً متحركاً .

إذا رويت قصة كما لو كانت قصة كئيبة، فهكذا ستبدو للذين يستمعون إليك . ولو كنت

من ناحية أخرى قوياً متحمساً لأقصى حد لانعكس هذا على مستمعيك وأحسوا بالمثل .

من الواضح أن عليك أن تطبق هذا على أسلوبك وعلى شخصيتك ، ولا يعني هذا أن تغدق على قصتك فيضاً من الصفات الحسنة وبصيغة التفضيل ، ولكن إذا أمكنك وبطريقتك الخاصة أن توضح أن هذه قصة تثيرك ، تكون قد كسبت الجزء الأكبر من معركتك .

٧- استمع .

يعود السبب في وجود أشخاص آخرين في الاجتماع الخاص بقصتك ، إلى محاولة تحسين السيناريو الذي كتبته ، وأغلبهم أشخاص مهرة مبدعون ومتمرسون ، وفي إمكانهم غالبا أن يزودوك بالحيل الجديدة والأفكار المعدلة والتصورات القاطعة .

ويمكنهم أن يفعلوا هذا ، إذا قمت أنت بدورك ، وهو أن تستمع إليهم .

٨- لا تتقيد بشيء .

هذه لازمة لصيقة بالطريقة رقم (٧) ، وهي أنه يجب أن يكون مزاجك - وأذنك أيضا - متفتحاً ومتقبلاً للاقتراحات والعروض . ومن الواضح أنك لن توافق على كل فكرة تطرح عليك ، ولكنك تمنح كلا منها ما تستحقه من رعاية وبكل إخلاص . إن أبسط عيب في مظهرك أو تصرفاتك قد ينفر الناس منك ، ولا يمكنك أن تتحمل هذا . ولتذكر ، ويا للعنة !أنهم هنا لكي يساعدوك .

٩- لا تخش أن تحافظ على مرحك .

عرفت منذ سنوات بائع سيارات مستعملة كان يجيد إثارة الضحك . ووصل بي الأمر أنني كنت أتطلع للقائه كل صباح ، عندما كنت أمر على موقعه في طريقي إلى مكتبي من أجل الطريقة التي كان يبهج بها يومي عندما أسمع منه أحدث نكتة .

وعرفت سره فيما بعد : كانت شركته تزود موظفيها يومياً بنكتة جديدة .

ولن يضيرك أن تحفظ لنفسك كمية من مثل هذه النكات ، فحتى المهن الجادة مثل مهنة كتابة السيناريو ، ترحب بنكتة أو نكتتين ، عندما يقترب موعد الاجتماع . ولعلك تدرك أنه لا داعي لكي تنقلب مهرجاً ، كما أنه لا داعي أيضاً لأن تجلس واجماً حزيناً . إن المجموعة المرحة تؤدي عملها بطريقة أفضل .

١٠- توقف ؟

يندر أن يوجد في أي اجتماع ما يضايق الموجودين أكثر من الشخص الذي لا يريد للاجتماع أن ينتهي ، وسواء كان السبب أنه لا يحس بالأمان ، أو ينقصه حسن الحكم

على الأمور ، أو أن له زوجة مزعجة تجعله يفضل أن يبقى بعيداً عن البيت أطول وقت ممكن ، فتظل حقيقة أنه يجعل كل الآخرين يفزعون من الاجتماع معه .

ولذا فالأمر يستحق أن تنمي عندك إحساساً بالتوقيت . . إحساساً باللحظة التي يكون فيها كل ما له صلة بالموضوع قد قيل فعلاً .

وعندما تصل هذه اللحظة ، لا تتردد في أن تعتدل في جلستك ، وترتب أوراقك وتقول : " حسنا لقد وضعنا الأمور في مكانها الصحيح . أليس كذلك ؟ على الأقل هذا فيما يخصني أنا . . . " أما إذا رأى شخص آخر أن لديه ما يحتاج لأن يؤخر انصراف الموجودين ، فالأمر له . على الأقل ، لم تعد أنت الشخص الذي تسبب في التأخير .

وهذا ما يجعل هذه النقطة صالحة لإنهاء هذا الفصل أيضا ، فقد آن الأوان لأن ننتقل إلى أكثر فصول هذا الكتاب حيوية وأهمية ، ألا وهو : كيف تبيع السيناريوهات التي تكتبها .

١٦
كاتب السيناريو كرجل أعمال

سيكرس هذا الفصل نفسه كلية للجانب الإقتصادي، خالصاً وبأقصى ما يمكن من التبسيط . وسوف نتعرض للموضوع على أربعة مستويات :

١- كيف تحصل على تعاقدات .

٢- كيف تعالج هذه التعاقدات .

٣- كيف تبقى على قيد الحياة ككاتب سيناريو .

٤- وكيل الأعمال والرابطة .

هل أنت مستعد ؟ فلنبدأ إذا !

١- كيف تحصل على تعاقدات

كيف تجد عملاً ككاتب سيناريو ؟

و لنسلم بأنك قد طرقت فعلا - أو انك تنوى أن تطرق - كل السبل المعتادة : إعلانات طلب المساعدة، شئون التوظف بالجامعات والكليات، والإتصالات الشخصية وكل ما يخطر على بالك .

و إذا كنت من سكان الشاطىء الشرقى أو الشاطىء الغربى، فى نيويورك أو فى لوس انجيلوس، فيمكنك أن تجرب زوايا أخرى متنوعة . أعرف أشخاصاً قبلوا وظائف الكتابة على الآلة الكاتبة بأحد الأستديوهات مثلا، على أمل أن يكتسبوا شيئاً من مهارة المحترفين وهم يجوسون خلال أعمالهم، أو أن يتصلوا بهم، أو ما إلى ذلك . كما أعرف آخرين تعاقدوا على العمل كسعاه أو مجرد خدم (إحضر لى قهوة، إشتر لى سجائر، إحضر لى تعويذة الحظ التى نسيتها على منضدة التزين) أو أى أعمال رخيصة فى إنتاج يتم خارج نطاق الإتحادات، وما شابه ذلك .

و إذا توفر لديك قدر كاف مما يسميه اصدقاؤنا اليهود بـ " شوتزباه "، فيمكنك أحياناً أن تستغل معرفتك بأحد المحترفين المخضرمين الذين نال منهم التعب والجهد أو يعانون من مشكلة إدمان الخمر . . وتنجح فى إقناعه بأن يدعك تقوم عنه بالأعمال غير الجذابة فى كتابة مسلسل تليفزيونى مقابل ذكر إسمك إلى جانب إسمه فى العناوين .

و مرة أخرى ، يمكنك من آن لآخر أن تقرأ فى مجلة " فارايتى " أو " هوليوود ريبورتر " إعلانا من منتج يطلب سيناريوهات ، أو عن شخص يطلب مساعدة فى كتابة سيناريو . وإن كان ما يعرفون بواطن الأمور سيخبرونك بأن كل هذه الإعلانات زائفة وإضاعة للوقت ، إلا أننى قد تسلمت فعلا شيكات سليمة من بعض هذه الأعمال .

كما تقدم مجلة " رايترزدايجست " قوائم دورية بأسماء شركات السينما (أغلبها فى مجال الأفلام التسجيلية) التى تطلب سيناريوهات . وتقدم المجلات المتخصصة فى صناعة السينما ضمن إعلاناتها المبوبة أحياناً اعلانات تبحث عن كاتبى سيناريو .

و تستحق برامج التدريب التى ينظمها مركز الفيلم الأمريكى البحث والاستقصاء ، وكذا برامج التدريب الداخلى التى نادراً ما تنظمها الأستديوهات المختلفة . كما تتاح أحياناً فرص على لوحات الحائط أو عن طريق الكلمة المتداولة فى مدارس السينما من أمثال جامعة جنوب كاليفورنيا وجامعة كاليفورنيا بلوس أنجيلوس .

و أيا كان المسار الذى تختاره ، فقلما يكون الحصول على تعاقد أو بيع سيناريو أمرا سهلا . ولكنه من ناحية أخرى ليس مستحيلا دائماً كما يبدو الأمر أحيانا للمبتدئ ، والخطوة الأولى دائما هى الأصعب .

و المشكلة هى كما تعرف ، إذا كان قد سبق أن بحثت عن أى وظيفة من أى نوع ، أن الشخص المسئول يقول دائماً انه لن يتعاقد معك لأنه ليس لديك خبرة . وكيف ستحصل على الخبرة إذا لم يتعاقد معك أحد ؟

و لكن من حسن الحظ أن هناك حل فى مجال كتابة السيناريو للسينما . وأرجو أن تدرك أنه ليس حلاً سهلا ، ولا حلا ًسريعاً ، ولا حتى حلاً مضمونا . ولكن ، هل وعدك أحد من قبل بحديقة من الزهور فى هذه المهنة ؟

إذاً خطواتك الأولى أن تبحث عن فيلم تكتب له السيناريو لكى تثبت صلاحيتك . ولتنفيذ هذا فإنك تسلك نفس الطريق التى يسلكها الكاتب الحر الذى يتعامل بالقطعة فى أى مجال آخر . ويعنى هذا أن تبحث لنفسك عن موضوع ، ثم تكتب سيناريو عنه .

لا ، إن هذا ليس سهلا . ولكنه أسهل مما يبدو . وتنحصر الحيلة فى مجرد أن تفكر وأن تتصرف وكأنك فعلا كاتب سيناريو ، وأن تكتب سيناريو لفيلم .

و لنفترض أنك مبتدئ ، وليس لك اتصالات وانك مرتبط ببلدة أو مدينة بعيدة عن أى مركز إنتاج رئيسى . وليس معك نقود كافية ، ولكن لديك كمية من الوقت الحر لا بأس بها . فماذا تفعل إذا ؟

اتخذ أربع خطوات :

أ- إختر قضية جديرة بالإهتمام .

إن العالم ملىء بقضايا " الخدمات العامة " ، التى لا يمكن ان يتحمل أحد تكاليف إنتاج فيلم تجارى عنها . وعلى هذا الأساس ، إختر إحداها - أى شىء من " السند الموحد " إلى "الرابطة المسجلة لأهل الجان المفقودين " !

إبحث عن هذا الموضوع واهدافه إلى حد ما . وطور نوعاً من توكيد لب الموضوع الذى تعتقد أنه يساعد المهتمين بهذا الموضوع فى طريقهم .

ثم اتصل بالمسئولين عن هذا الموضوع أو هذه الجماعة ، وليكن اتصالك عن طريق غير رسمى وعشوائيا ، كلما أمكنك ذلك . واذكر عرضاً أثناء سير الأمور ، أنك تعتقد أن عمل فيلم قد يفيد هذه الجماعة ، وأنك ترغب فى كتابة سيناريو هذا الفيلم - بدون مقابل بطبيعة الحال . فهل يمكنهم بحكم تخصصهم ؛ أن يساعدوك على أن توضح قضيتهم بجلاء ؟

إعتمد تماماً على انهم سيساعدوك . أما إذا لم يرحبوا بذلك ، فإن المسئولين عن هيئة أخرى قد يكونوا أبعد نظرا .

و عند هذه المرحلة ،

ب - أكتب السيناريو .

قم بهذه المهمة كضريبة أو إسهام فى المهنة التى اخترتها لمستقبلك . ونفذها خطوة تلو خطوة باذلاً كل جهدك ، وكأنك تتقاضى عنها أعلى أجر .

طريقة التناول ؟ أهم شىء أن تكون بسيطة . تجنب الصوت المتزامن وفضّل عليه صوت الراوى من خارج الصورة ، أو حتى تعليقا حيا يقرؤه أى متحدث . واقبل أى زاوية مادامت ستقدم ما يخدم قضية الجماعة ويوضح حاجتها .

و عندما تنتهى من كتابة السيناريو ، وموافقة زملائك على أنه يؤدى الغرض .

جـ - صوّر جزءا من الفيلم .

يمكنك هنا أن تتجه فى عدة اتجاهات . ومادام يمكنك أن تكتفى بمشهد أو مشهدين أو ثلاثة كعينة لعملك ، فقد تجد أن أسهل طريقة هى أن تشترى بضعة عشرات من الأمتار من شرائط الفيلم الخام ، من جيبك الخاص ، وأن تستعير آلة تصوير من مقاس ٨مم ، وأن تصور اللقطات بنفسك وتقوم بتركيبها بعد ذلك بنفسك . أو قد يكون هناك هاو للسينما بين أفراد المجموعة التى تحاول تدعيم نشاطها . أو قد تجد فصلا تدريبياً على العمل السينمائى بإحدى الكليات يرحب بأن يقوم عنك بهذه المهمة . أو أن توافق محطة تليفزيون محلية على أن تنفذ الفيلم كمشروع لخدمة عامة .

وأيا كانت طريقة التنفيذ ، فنأمل أن ينتهى الأمر بأن تحصل على فيلم مكتمل ، أو على جزء منه على الأقل .

توجه بهذا الفيلم إلى كل وكالة إعلانات أو علاقات عامة، وكل شركة إنتاج سينمائى، وكل محطة تليفزيون يمكنك أن تصل إليها . واعرض عليهم السيناريو والفيلم، واخبرهم بأنك الشخص الذى كتب هذا السيناريو، وأطلب منهم أن يراعوا مشكورين أن يمنحوك فرصة لكتابة أى سيناريو يستجد لديهم فى الأيام المقبلة ؟

و سوف يدهشك عدد النقط التى تكسبها فى صفك نتيجة لهذه الطريقة فى التعامل . فأولا، إن ذهابك إلى أى وكالة أو شركة انتاج أو محطة تليفزيون ومعك علبة فيلم فى يدك، يضعك فوق مستوى المنافسة . إلى جانب أن أغلب المرتبطين بصناعة الأفلام لا يقدرون على مقاومة إغراء مشاهدة إنتاج الغير .

و هذا بالإضافة إلى حقيقة ان حيازتك لهذا الفيلم تقول إنك فعلا كاتب سيناريو . لقد تصورت فكرة واحلتها إلى صيغة سينمائية ودونتها فى كلمات، ترجمها شخص ما بطريقة ما إلى صور متحركة .

و أخيرا، كونك كاتبا حرا بالقطعة ولا تطالب بوظيفة دائمة، يضيف نقطة لصالحك، فأنت تمنح من تخاطبه فرصة الإستفادة من موهبة إضافية دون تحمل عبء مالى دائم . وإذا ما سنحت له فرصة فإنه سيحاول الاستفادة منك، لكى تبقى على إتصال به على الأقل .

و بعد كل هذا، فلا يوجد قانون يمنعك من أن تعرض فيلمك وأفكارك على الشركات والهيئات التى تعتقد أنها تنوى أن تدخل السوق بفيلم من إنتاجها . وبحديثك إلى غيرك من المشتغلين بالسينما وبقراءتك لجرائد المهنة، قد نراك وقد تحولت إلى منتج مما يبدأون بمزانيات ضئيلة .

كما انه من المحتمل تماماً أن تجد نفسك، دون أن تقصد، فى وظيفة ترتبط بالسينما . فغالباً ما تفسح محطات التلفزيون بصفة خاصة مكاناً لرجل، أو فتاة، لديه أفكار وآلة كاتبة .

لكن دعنا لا ندفع بأحلامنا كثيراً إلى الأمام . فالأمر الهام هو أنك كتبت سيناريو، وتم انتاج جزء منه على الأقل، وقمت ببعض الإتصالات .

الخطوة التالية : إعمل على أن تبقى هذه الإتصالات المذكورة أعلاه حية نابضة . كيف؟ تعتمد إحدى الطرق على ان ترسل نوعاً من التذكير - ملحوظة أو بطاقة بريدية، مادامت تكتبها بلباقة وحيوية - تذكر بها كل شخص فى قائمتك بانك مازالت ترحب وتبحث عن سيناريو تقوم بكتابته . وتأكد من كتابة إسمك وعنوانك ورقم تليفونك بوضوح . ولن يضرك إطلاقاً أن تتفاخر بالمهام التى قمت بها منذ إتصالك الأخير بهذا الشخص .

هل تقوم بزيارة أخرى له ؟ طبعا مادمت تراعى ألا تسبب ضيقا لأحد بأن تكثر من هذه الزيارات أو تطيل البقاء .

و أخيرا يمكنك أن تستغل أى وقت فراغ يتاح لك فى كتابة سيناريو آخر لفيلم آخر،

وسيناريوهين أفضل من سيناريو واحد ، وسيثبت هذا على الأقل أن السيناريو الأول الذى كتبته لم يكن مجرد ومضة ثم انطفأت .

و ما العمل إذا كنت لا تهتم أصلا بالأفلام الصناعية والتعليمية والتسجيلية والترويجية ؟ ماذا لو كان لا يرضيك إلا رواية القصص سينمائيا ؟

حسنا ، يمكنك أن تتجه هنا أيضا فى عدة إتجاهات . وأنا لا أعرف قسماً للدراما فى أى جامعة لا يرحب بمسرحيات أصلية من فصل واحد ، مثلا . وهناك سبب يفسر هذا : فلا أحد هنا يدفع ثمناً للملكية .

وعلى هذا ، اكتب بنفسك مسرحية من فصل واحد . ثم اقنع قسم الدراما المذكور أعلاه أو أى جماعة مسرح صغيرة ، أو أى وحدة مدرسية فى كنيسة ، أو أى إتحاد ، أو أى مكان للإستجمام ، أو أى مدرسة ثانوية ، بأن يقوم بتمثيل مسرحيتك . وخذها نصيحة ممن سبقك فى هذا المجال ، سوف تتعلم الكثير من هذا .

و لكن هدفك هو السينما ، وليس المسرح ، أليس كذلك ؟ عليك إذاً فى الليلة التى يبدأ فيها عرض مسرحيتك ، أن تستفيد من التصفيق المتحمس لها بأن تقترح : "هيا بنا نصورها فى فيلم " .

إننى أحذرك من أن هذه المهمة صعبة . ولكن بقليل من الحظ سيتضح لك أنها تستحق ما تسببت فيه من معاناة .

و لقد بدأت أولا ، بطبيعة الحال ، بسيناريو : إقتباس . ثم بحثت عن جماعة تصور المسرحية بفيلم من مقاس سوبر ٨مم ، مثلا .

و أصبح معك مرة أخرى علبة فيها فيلم يمكنك أن تعرضه . وأصبحت مرة أخرى مستعدا لأن تقوم ببعض الإتصالات .

و إليك كلمة تحذير ، إعتمد عليها مقدما : إن الغالبية العظمى ممن يحاول منكم هذه الخطوة سوف يفشلون . ولكن هكذا تسير الأمور فى عالم السينما . إن المهمة شاقة ، وأنت فى حاجة ماسة لكل من الصفات التسع المميزة التى ذكرتها فى الفصل الأول ، إذا أردت أن تبقى على قيد الحياة .

و من جهة أخرى ، إذا كان عمودك الفقرى قوياً ولديك الإصرار والموهبة وما إليها ، فها هى الفرصة لكى تبرزها . ولا أحد يطلب منك أكثر من هذا .

٢- كيف تعالج هذه التعاقدات .

لقد علمت من قبل نسبة كبيرة مما تحتاج لأن تعرفه عن هذا الموضوع فى فصل ٢ "

التخطيط الأولى للعرض المقترح " وفى فصل ١٥ " البقاء على قيد الحياة خلال إجتماعات القصة " . ولكن هناك بعض نقط رئيسية مازالت تستحق العناية ، مثل : أ- **أطلب أن ترى عينة من سيناريو .**

أعتقد هذا الكتاب قد قدم لك فكرة ما عن كيف تجمع شمل السيناريو . ولكن لكل هيئة طابعاً خاصاً فيما يتعلق بأسلوب السيناريو وشكله .

و يتبع هذا أنه من المفيد أن تعرف ما يلزمك عن هذه الأشياء قبل أن تبدأ الكتابة . والحل السهل هو أن تسأل المنتج أن يعيرك عينة من سيناريو يرتاح هو إلى أسلوب كتابته .

ب- دوّن بوضوح مواعيدك الفاصلة .

قد يسبب لك اليوم قبل الماضى ألما كبيراً - خاصة عندما يتضح لك أنه اليوم الذى كان يجب أن تسلم فيه السيناريو الذى كتبته .

و يمكن للعملاء والمنتجين ، فى المراحل الأولى للعمل ، لأن يكونوا متسامحين فيما يختص بمتى تقوم بتسليم عملك . إلا أن هذا الموقف قد يتغير تماما إذا ما خطر على بال أحدهم أنه فى إمكانهم أن يعرضوا تحفتهم النادرة (الفيلم) فى المؤتمر الذى سينعقد فى شهر يونيو .

و من جانبك ، فأنت لا يمكنك أن تتحمل مثل هذه الأمور المفاجئة اللا معقولة ، ولا أن تتحمل أن يفترض العميل فجأة أنك قادر على إخراج أرانب من القبعات ، وأن تعمل ٤٨ ساعة كل يوم ، لأنه هو شخصياً لا يفعل هذا !!

و لهذا دوّن بوضوح من البداية الموعد المتوقع لكى تسلم فيه أى شىء ، وما هو هذا الشىء . ثم إستمر .

جـ- تأكد من مَن له الكلمة الأخيرة .

تعلمت هذه النقطة بالطريق الصعب . عندما كرست جهدى الشاق لمدة أسبوع لكى أصيغ عرضاً مقترحاً ، ثم اكتشفت أن الذين كلفونى بهذا العمل ليست لهم هذه السلطة .

إن نوع المسئولية والسلطة التى يهمك أن تعرفها هى : مَن له الكلمة الأخيرة فى قبول السيناريو الذى كتبته ؟

و النقطة الثانية : هل يوافق كل الآخرين المشتركين فى العملية على أن هذا الرجل له هذه السلطة ؟

إننى أثير هذين السؤالين فى بداية أول إجتماع ، خلال شرحى لكيف تتم كتابة أى سيناريو ، ثم أعد الخطوات العملية التى ستلى ذلك .

د - تأكد من وجود مستشار فنى معك .

لقد تحدثت عن هذه النقطة بما فيه الكفاية من قبل . وأثيرها هذه المرة ، لمجرد أن أجعلك تتذكرها .

و على نفس القدر من الأهمية عليك أن تتأكد من أن المستشار الفنى يدرك تماماً ما هو المطلوب منه . وبدون هذا لن تشعر براحة ، لا أنت ولا هو .

هـ - لابد أن تصر على الحصول على موافقات موقعة .

كم يشقى الكاتب عندما يجد ، عند بداية مرحلة السيناريو التنفيذى أو سيناريو المشاهد العامة ، أن العميل قد غير رأيه فجأة ، بحيث أنه يريد أن يبدأ الآن من جديد بتصور جديد . وسيكون الكاتب اكثر تعاسة إلى أبعد مدى ، إذا لم تكن إتفاقيته تنص على الحصول على توقيعات موافقة العميل عند نهاية كل مرحلة من العرض المقترح إلى المعالجة إلى التخطيط الأولى للمشاهد وهكذا . . وعلى أن العميل مكلف بدفع مبالغ أضافية عن أى عمل يرى تغييره فيما بعد .

و - وضع شروط الدفع

كم تتسلم من مبالغ مقابل كتابة سيناريو فيلم ؟

من الواضح أن الأمر يتوقف إلى حد كبير على العميل ، وعلى قدرتك وسمعتك وعلى إمكان الإستفادة منك وسماح وقتك ، وعلى الموقف جميعه .

و هناك فرق ملحوظ أيضا بين الأجور فى الأفلام التسجيلية وفى الأفلام الروائية . إن الظروف تختلف كثيراً ، والأفلام الروائية لها نظام خاص يصعب التعرض له هنا .

و تقل القيود فى الأفلام التسجيلية . فكل الأجور وكل الاتفاقيات ممكنة . وعلى هذا فبعض المنتجين يدفعون عن كل بكرة من الفيلم / وبعضهم يدفعون عن الفيلم ، دون إعتبار لطوله ، والغالبية يدفعون عن العمل ذاته ، دون حق أداء أو أى متعلقات . ومن جهة أخرى ، لدى عقد الآن فى ملفى على أن أتقاضى ١٠٠٠ دولار عن المهمة ، و ألفا أخرى إذا زاد عائد الفيلم عن ٢٠٠٠٠ دولار . (ولن أصرفها عندما يصلنى الشيك ، بل عندما يكون البنك قد قام بتسديد جميع المستحقات الأخرى) .

و الهدف العام الذى يصبو إليه كل كاتبى السيناريو هو أن يحصلوا على ١٠ فى المائة من تكاليف الإنتاج . وبكلمات أخرى ، إذا كان الفيلم سيتكلف ١٠٠٠٠ دولار فإن الكاتب يريد ١٠٠٠ دولارا عن السيناريو . وإذا تكلف الفيلم ٣٠٠٠٠ دولارا فإنه يريد ٣٠٠٠ دولارا ، وهناك طريقة أخرى للتعامل ، وهى أن تطلب ١٠٠٠ دولارا عن البكرة الواحدة ، وأن تقنع بأقل من هذا إذا لم يقبل العميل طلبك الأول . (أما إذا كنت فى القمة فقد تحصل على أكثر من هذا الرقم) .

و طريقة ثالثة لتناول هذه المشكلة - خاصة فى حالة إذا كانت الدلائل تدل على أن الفيلم سيستغرق وقتا طويلاً فى تنفيذه ، وأن الأمور لن تسير وفق الجدول المتفق عليه وأن وقت التنفيذ سيضيع سدى فى بعض الظروف - هى أن تطالب بضمك إلى كشف

المرتبات التى يدفعها العميل أو الممول بمبلغ شهرى محدد طوال تنفيذ المشروع، مع التفاهم على حرية فى العمل فى سيناريوهات أخرى عندما يكون فيلم العميل متوقفاً لسبب أو لآخر .

و من المهم أيضا أن تضع جدولا محدداً للدفعات التى تستحقها عن عملك وأنا شخصياً أفضل نظام الأربع دفعات، موزعة كما يلى :

٢٥ ٪ عند توقيع خطاب الإتفاق .

٢٥ ٪ عند تسليم المعالجة .

٢٥ ٪ عند تسليم السيناريو التنفيذى .

٢٥ ٪ عند الإنتهاء من عمل الفيلم .

- و لماذا حكاية "تسليم " المعالجة و" تسليم " السيناريو التنفيذى، بدلا من قبول كل منهما ؟

لأنك أساساً لا تعرف أبداً ما يمكن أن يحدث بين الوقت الذى تبدأ فيه كتابة تلك المراحل والوقت الذى تسلمها فيه . فمثلا، قد يتسبب تعيين مدير دعاية جديد فى هدم تصورك الأساسى للسيناريو . كما قد تؤدى وفاة رئيس الهيئة إلى ظهور فلسفة مختلفة تسيطر على الأمور . كما أن غياب بعض الإداريين الرئيسيين قد ينجم عنه تأخير لعدة شهور .

لا شيء من هذا نتيجة لخطأ منك . وإذا كانت إتفاقيتك تنص على ضرورة أن تنتظر الحصول على موافقة، فقد تمضى شهور عديدة وأنت تتردد على الإدارات المالية، بالرغم من إنك قمت من ناحيتك بتسليم سيناريو يتفق تماماً مع كل المواصفات .

و قبل كل شيء، لا توافق أبداً أيا كانت الظروف على أن تنتظر إتمام الفيلم أو إعتماده . وقد تشرح لك التجربة الشخصية الآتية الأسباب وراء هذا .

يتضح المثال عندما كنت أكتب فيلما يقدم النموذج الجديد من إنتاج شركة خاضعة لشركة صناعية كبرى . ولم يكن هناك أى منتج، لأن الشركة أرادت أن تطرح عملية التنفيذ فى مناقصة على أساس السيناريو المكتمل .

و كالعادة، توقعت أن أتسلم نقودى على أربع دفعات متساوية، كما سبق أن أوضحت .

إلا أن مندوب الشركة الأم شمخ بأنفه قليلاً متعجباً لماذا لا أقبل أنا أن أضمن عملى بتأجيل الدفع حتى ينتهى تنفيذ الفيلم ويرضى عنه العميل ؟ وشرحت بدورى أنه لا سيطرة لى على النسخة النهائية من الفيلم، وعلى ما إذا كانت الموافقة ستتم عليها، بأكثر مما يمكن للمحامى من أن يضمن كسب القضية، أو للطبيب من أن يضمن شفاء المريض . وكل ما يمكننى عمله هو أن أبذل قصارى جهدى، وهو نفس ما يفعله مندوب الشركة . وأنا فى الواقع (ها ! ها !) مستعد لتأجيل استلام مبلغى، إذا كان هو مستعداً لتأجيل استلام مرتبه لنفس المدة . . .

وعلى أى حال فقد فرضت طريقتى . وسارت الأمور بعد ذلك على ما يرام ، دون حدوث مشاحنات بأكثر من العدد المعتاد . ولقد أثار اهتمامى أن اكتشفت أن القسم المالى لهذه الشركة قد أدرج ثمن سيناريو الفيلم ضمن أصناف الفحم البتيومينى والحجر الجيرى وكتل الرماد . وأخيرا تمت كتابة السيناريو وأصبح معداً للتنفيذ . واستلمت الدفعة الثالثة من أجرى ، وانتقلت إلى مهام أخرى ، بينما كنت أنتظر لأرى من سيفوز بمناقصة تصوير الفيلم ومونتاجه ، حتى يمكننى أن أتولى الصقل النهائى واسحب ال- ٢٥ فى المائة رقم ٤ .

ومرت سنة كاملة دون أن أسمع أى كلمة عن هذا الموضوع . وتعجبت عما يكون قد حدث ، فاتصلت بالشركة التى تولت المهمة منذ البداية .

وذهلت عندما تبين لى أن لا أحد ممن كنت أتصل بهم مازال يعمل هناك . وأن هؤلاء الذين حلوا محلهم أنكروا علمهم بأى شيء عن مشروع هذا الفيلم .

وكتبت إلى الشخص الذى كنت اتصل به فى الشركة الأم . وبعد فترة وصلنى خطاب من شخص آخر لا أعرفه ، يفيدنى بأن الشخص الأول مستر جونز ، لم يعد يعمل فى الشركة ، وما هو أهم ، أن الشركة الأم قد أعادت تجهيز الشركة الخاضعة لكى تعمل فى مجال مختلف تماماً . وبالتالى ، فلا حاجة لأى فيلم ، وان خدماتى لم تعد مطلوبة . . . مع تحيات المخلص فلان .

وهكذا انتهى الأمر . وحرمت من رُبع أجرى ، وهو الربع الذى كنت أعتبره صافى المكسب من مهمتى هذه ، دون أن يهتم أحد بالكتابة لى أو الإتصال بى بهذا الصدد .

ولكن - وهنا تكمن النقطة الهامة - لو كنت قد قبلت العرض الأصلى بالدفع عند إكتمال تنفيذ الفيلم ، لما كنت قد تسلمت سنتا واحدا عن كل جهودى .

تذكر هذا دائما قبل أن توقع نسختك من خطاب الإتفاق .

ز - لا تقيد نفسك .

هل أعطيتك إحساساً بأن كل شخص يريد أن يحرم الكاتب من حقه ؟ لم أقصد هذا . فقد شرعت عدة مرات فى أعمال بمجرد إتصال تليفونى أو سلام باليد .

إلا أن هذا عادة كان يتم فى عملية بسيطة ، كنت أعرف الأشخاص المرتبطين بها وأثق بهم . . أما فى الأعمال الكبيرة فإن خطاب الإتفاق يعتبر فكرة جيدة - ليس لأن الأشخاص هنا أقل جدارة بالثقة ، ولكن لأن أكثرهم مرتبطون بأشياء أخرى عديدة ولأن هناك فرصة أكثر لكى تختلط الأمور خلال مسار خطوات التكليف بالعمل .

أما عن خطابات الإتفاق فى حد ذاتها ، فأنا لست محامياً ، بينما عملائى يوكلون محامين فى أغلب هذه الأحوال . ومن المقبول إذاً أن أدع هؤلاء المحامين يصيغون الإتفاق ، وما على إلا أن أتأكد من أننى والعميل نفهم أحدنا الآخر . وما أحصل عليه فى هذه الحالة

لا يشبه التعاقد الكامل ، ولا يهمنى أن أحصل على هذا . فلا تأمل أبدا أن تغطى جميع الثغرات إذا كان الطرف الآخر ينوى أن يسيطر عليك .

و الأهم من هذا كثيرا فى تقديرى ، هو المحافظة على جو من الود والإرتياح فيما يتعلق بجميع مراحل عملك ، فما أسهل أن تكتسب سمعة أنك شديد الشك والإرتياب فيمن تتعامل معهم ، نتيجة لاضطرابك أنت وارتباكك . وخذها نصيحة منى ، أنت أفضل كثيرا دون هذه السمعة . ولتنفيذ هذا ، لا تقيد نفسك .

ح - حاول أن يتم ذكر إسمك فى عناوين الفيلم .

يتم الحكم على كاتب السيناريو من عدد المرات التى ذكر فيها إسمه بين أسماء العاملين خلال عناوين الأفلام ، على أنه الرجل ، أو المرأة ، الذى قام بكتابة سيناريو هذه الأفلام . ويتوقف الأمر على إمتداد اللحظات القليلة التى تظهر خلالها هذه العناوين ، حتى أن رابطة كاتبى السيناريو تنص على أن يتضمن العقد الأساسى للعمل كحد أدنى - كما حددته فى عام ١٩٧٣ - تفاصيل مثل "يجب على الشركة المنتجة أن تنسب فضل كتابة السيناريو لصاحبه فى كل مواد الدعاية والكتيبات ودعوات المشاهدة وما إلى ذلك ، مادامت أسماء المنتج والمخرج مذكورة". وهذه هى إحدى فقرات هذا العقد فقط .

و جرت العادة فى الأفلام التسجيلية ، لسوء الحظ ، على أن بعض الشركات لا تذكر أسماء من قام بالمواد السينمائية على الإطلاق . والحل الوحيد أمامك فى مثل هذه الحالة ، إذا كنت متمسكاً بهذا الحق ، أن ترفض أن تكتب السيناريو لأفلام هذه الشركات .

و غالبا ما يكون الأمر قابلاً للتفاوض . وإذا أثرت الموضوع وتمسكت به ، ذكروا اسمك ضمن العناوين منسوبا إلى عملك .

إذاً تمسك بهذا . فقد يلمح أحد العملاء هذا السطر فى فيلم أسهمت فيه وينال عملك إعجابه . وقد تكون النتيجة عقداً جديداً آخر .

٣- كيف تبقى على قيد الحياة ككاتب سيناريو .

الذين ينوون أن يصبحوا كاتبى سيناريو إما أن يكونوا (أ) مقامرين أو (ب) متفائلين . ولا بأس بهذا ، ولكن عليك أن تقدر كل الإحتمالات وتعمل حساباً لها قبل أن تتسلم أوراقك من الكوتشينة عندما يحين دورك !

إليك هنا أربعة طرق لتحسين ما فى يدك :

(أ) أعد قائمة بأسماء العملاء .

يلزمك أن تكتب عددا من السيناريوهات قبل أن تتعرض للعمل بالقطعة طوال الوقت ككاتب حر . دون قائمة بالعملاء والمنتجين الذين يرضون عن عملك الحالى ، ويمكنك أن

تعتمد عليهم فى التعاقد معك على عدد مقبول من المهام كل عام .

و يعنى هذا بطبيعة الحال أن يكون قد سبق لك أن بعت عدداً كافياً من السيناريوهات من قبل . إنتهز كل الفرص لكى تكون لنفسك سمعة حسنة .

و إذا لم تكن قد فعلت هذا ، فافعله الآن !

(ب) ضع نفسك بحيث تتقاضى مرتباً .

أنت فى حاجة ، بالإضافة إلى العملاء ، إلى دعم مالى قوى : أى نقود كافية تعتمد عليها حتى تؤسس نفسك فى هذا المجال . كم يكفى من النقود لهذا الغرض ؟ أقول ، إنه الرقم الذى يكفى لكى يمكنك أن تبقى على قيد الحياة لمدة سنة على الأقل - والأفضل لمدة سنتين - دون أن تعانى إذا لم تحقق التعاقدات بالسرعة التى تتمناها .

و من المهم فى هذا المجال ألا تبالغ فى الإحتمالات المتاحة لك . أو بكلمات أخرى ، أن الأسبوع الجيد لا يعنى بالضرورة أن السنة كلها ستكون جيدة .

و على هذا - وكم ارتكبت بنفسى هذا الخطأ مثلى مثل غيرى وأحيانا أكثر منهم - فمن السهل أن تنظر إلى شيك يقول إنك تعاطيت أجراً قدره ٣٠٠٠ دولارا عن عمل أسبوعين ، وتخدع نفسك بأن هذا يعنى أنك أصبحت الآن تحصل على ٧٥٠٠٠ دولار فى العام .

و من حسن الحظ أن هناك حلاً سهلاً لهذه المشكلة : فبدلا من أن تحلم ، ضع نفسك بحيث تتقاضى مرتباً . ولتطبيق هذا قسم المبلغ المتاح لك كله والمتوفر تحت يدك الآن (و ليكن ٥١٢٠ دولارا) على عدد الأسابيع خلال المدة التى تريد أن تمنحها لنفسك كمهلة للنجاح أو الفشل (وهو ٥٢ أسبوعا لو كانت المهلة سنة واحدة) .

و بالتقسيم إلى أقسام متساوية فإن هذا يمنحك مرتبا أسبوعيا قدره ١٠٠ دولار . وأنت حر تصرفها كما تشاء ، وأنت مرتاح البال - وإن كان من الصواب أن تحسب التكاليف المحتملة للمهنة وتضعها جانباً حتى لا يحدث لديك أى عجز .

و الآن ، يصلك الشيك رقم واحد ، وهو مبلغ ١٢٥٠ دولار ، ويصلك بعد مضى أقل من شهر بعد أن بدأت تنفيذ اتفاقيتك مع نفسك .

مبروك ! لك منى كل التهانى . لكن كن حذرا ماذا ستفعل بهذا الثراء المفاجىء . إننى أوصيك بأن تضعه فى البنك فى حساب منفصل ، ثم إنس كل شىء عنه . ويجب أن تستمر طوال السنة معتمدا على الـ ١٠٠ دولار كل أسبوع . وعندما تثبت الأرقام إنه يمكنك أن تتحمل هذا ، وأنك تعتقد أنك تستحقه ، فيمكنك أن تمنح نفسك علاوة .

و هناك أيضا عامل آخر يمكنك أن تأخذه بعين الإعتبار ، وإن كان الكثيرون يتغاضون عنه : أنه علاقتك بالعم سام وبولاية نيويورك (أو أى ولاية أخرى) وبالأجهزة المدعمة ضرائبيا التى قد تكون مستترة عن العيون . ومادام لك حساب من دخلك الحالى فى البنك ، فلا

مشكلة أمامك لكى تدفع ما عليك عندما يأتى يوم الحساب . أما إذا انفقت هذا الدخل ، فقد تجد نفسك فى وضع غير سعيد وأنت ممسك بقبعتك فى يدك لكى تتسول هبة كسلفة من الفك المفترس الودود (صاحب محل الرهونات) الذى يقيم فى منطقتك - وهو يبتسم لك فى مرح ، ويبدو التعاطف على سحنته ، وكراته النحاسية مدلاة فوق باب دكانه . (ولماذا السلفة من الفك المفترس ؟ لأن مدير البنك الذى تتعامل معه لا يعتبرك أفضل مغامرة بالنسبة له ، لأنك كاتب . إنها أيضا إحدى متاعب هذه المهنة . ويمكنك فيما بعد عندما تنضم إلى رابطة إتحاد الأدباء أن تجد اتحادا يمكنه أن يمد لك يد المساعدة) .

(جـ) إحتفظ بسجلات دقيقة .

كنت أعرف ذات مرة محاسباً إقترب من سن التقاعد ، يعمل فى إحدى شركات السينما الرئيسية . وسألته ، أملا فى الحصول على كلمات حكيمة منه ، عما ينوى أن يستخدمه من نظام فى تسيير أموره المالية عندما يتقاعد .

فأجاب بوجه خال من أى تعبير : " أيا كانت النقود التى سأحصل عليها ، فإننى سأضعها في الجيب اليمين لبنطلونى . وكل ما يلزمنى أن أصرفه سأدفعه من هذا الجيب وإذا بقى شيء فى نهاية الشهر ، فإننى سأعرف أننى قد حققت مكسباً " .

حسنا ، إسأل سؤالاً غبياً ، تحصل على إجابة مضحكة .

أما فيما يخصك ، فإننى أنصحك بشدة بأن تحتفظ بنوع ما من السجل المالى . وأفضلها هو ما يسجل كل سنت تستلمه ، وكل سنت تصرفه . وذلك لسبب هام . ولن يلومك أحد إذا كان لديك سجل لكل تعامل ، وليس فقط للمصروفات التى يمكن خصمها مما تستحقه الضرائب . إننى أعرف كاتب سيناريو من أصدقائى فى هوليوود ، يكتسب ما يزيد عن ١٠٠٠٠٠ دولار سنويا ، ويمر من كل فحص ضرائبى تلو الآخر مبتهجا ، إعتماداً على سجلاته الدقيقة .

و بالإضافة إلى احتفاظك بأرقام دخلك ومصروفاتك ، فإنه من المفيد أيضا أن تحتفظ بنوع ما من الكشوف الزمنية التى توضح عدد الساعات التى خصصتها لكل مشروع .

و لمثل هذه الكشوف قيمة هامة للأسباب الثلاثة الآتية :

أولا ، أنها تجعلك تعرف مقدار ما قمت به من عمل ، وقد يكون لهذا من الأهمية ما يزيد عما يمكن أن تتصوره . فقد تتصور أنك قد خصصت ثمانى ساعات كل يوم على الأقل لعمل معين . ولكنك إذا دونت الحقائق على الورق ، مستبعدا فواصل شرب القهوة والوقت الضائع ، فسوف تكتشف أنك لم تمض فى عملك أكثر من ثلاث ساعات فى الكتابة الفعلية .

ثانيا ، سوف تتيح لك هذه الكشوف أن تعرف كم يدر عملك من دخل عن كل ساعة .

وقد تصدمك النتيجة هنا أيضا ، عندما تعرف أن المهمة الصغيرة التى قمت بها لصقل التعليق مقابل ٥٠ دولار ، تعنى أنك تقاضيت ٢٥ دولار عن الساعة . . . أو ١٠ دولارات عن الساعة أو مجرد ٧٣ سنت عن الساعة .

ثالثا إنها تجعلك تعرف كم تطلب أجراً لنفسك فى المرة التالية .

و يمكن لهذا السبب الأخير أن يكون نقطة حيوية جداً ، فأكثرنا يحددون أجورهم بلا أساس . ولقد إتضح لى هذا تماما عندما طلبت إحدى وكالات الإعلان من عدد من كاتبى السيناريو والمنتجين أن يحددوا أجورهم عن مهمة صغيرة . وقد أثار شكوكى أن اكتشفت أن العرض الذى تقدم به أحد المنتجين عن تقديم الفيلم كاملا يساوى بالضبط ما عرضته أنا عن مجرد كتابة السيناريو . وغنى عن الذكر ، أننى لم أصدم عندما عرفت بعد بضعة شهور أن المنتج المذكور قد أعلن إفلاسه .

و فى الجانب الآخر ، طلبت منى وحدة علاقات عامة ذات مرة أن أحدد أجراً عن كتابة تعليق لشريط تسجيل صوتى . وبدت لى المهمة على قدر من البساطة فحددت أجرا منخفضاً – وأحسست مباشرة بأننى قد أخطأت ، عندما ضحك الرجل الذى كنت أخاطبه وقال : " اعتقد أننا يمكننا أن نتحمل بسهولة مثل هذا المبلغ " .

و عرفت فيما بعد أنهم قد حاسبوا الشركة التى كانت هذه المهمة تتم لصالحها على أساس عشرة أضعاف المبلغ الذى حددته .

(د) اكتسب عادات سليمة للعمل .

كيف يمكنك أن تكتشف وتنمى وتكتسب عادات سليمة للعمل ؟

بأن تعمل .

و بالتحديد ، بألا تكتفى بالجلوس ، والبحلقة من النافذة .

لا . إن ما يلزمك هو أن تنتهى من إعداد نسخة من سيناريو .

و لتنفيذ هذا يلزمك أن :

(١) إجعل التحضير جزءاً من برنامج عملك

إن أصعب مشاكل الكتابة هى " بداية الإنطلاق دون تحضير " – أى أن تبدأ فى مشروع دون أن تكون قد فكرت فيه مقدما بالقدر الكافى .

و أفضل طريقة لكى تتغلب على هذا هى أن تعد برنامج عمل منتظم للتحضير . ولقد وجدت أن البرنامج الفعال هو أن أرتب وقتا هادئا كل يوم للتفكير بإسترخاء – أى تخصيص فترة لا تكون مضطراً فيها لأن تنحت الصخر بحثا عن شىء ، أو تكون فيها متعجلا الوصول إلى شىء .

رتب ساعة خاصة لهذا . والمساء المتأخر هو أنسب وقت .

و لنقل إنك قد حددت مع نفسك موعداً لهذا فى العاشرة مساءً كل ليلة من الأحد إلى الجمعة . (ولماذا تحتسب يوم الجمعة، ما لم تكن ستعمل يوم السبت ؟ لأنك فى حاجة إلى طريقة للعبور تبدأ منها فى مساء الأحد، إلى لوح للقفز لتقفز منه) .

و عندما تدق الساعة العاشرة مساء خذ دفتر اسكتشات بيدك واعمل إسكتشا للعمل الذى تنوى أن تعمله فى الغد، بملحوظات تفصيلية، وتسويدة مبدئية للقطات، أو ما إلى ذلك . ودع خيالك ينطلق بكل حرية، مادام يرتبط بالموضوع بنوع من الإرتباط الحر . ولا تحاول أن تنظم الأمور بدقة . أكثر من الإعتماد على الأحاسيس، والأفكار التى تعتمد على العواطف، أى الحالة الذهنية المتيقظة لكل ما هو مثير فى المشروع .

و عندما تنتهى الساعة . ضع دفتر الإسكتشات جانبا . واتجه إلى السرير أو إلى طريقتك المفضلة لتمضية وقت الفراغ .

و نحن الآن فى صباح اليوم التالى . إتجه إلى مكتبك حسب الجدول الزمنى . ضع فرخا من الورق فى الآلة الكاتبة، وراجع ملاحظات " التحضير "، وأبدأ الكتابة على الآلة الكاتبة . ولعلك فهمت ما أقصده، لا تفكير ولا حكم على الأمور ولا تنظيم ولا موازنة للعبارات، وإنما كتابة على الآلة الكاتبة : كلمات على الورق من واقع ملاحظاتك، ناسخاً أو مغيراً كما يحركك مزاجك النفسى . هل تضيف شيئا ؟ هذا من المؤكد، ولكن مجرد ما يخطر على بالك . لا إجهاد . ولا إجبار .

و عندما تنتهى من ملاحظاتك، فإننى أضمن لك أن يكون عملك اليومى فى طريقه السليم . وأنا أقصد فى الطريق **حقيقة** . لقد أثار اهتمامك واستحوذ عليه . وأنت الآن تتقدم، لتواصل تدفق النسخة . وليس اليحلقة من النافذة .

هل للساعة العاشرة مساء خاصية سحرية معينة تجعلنى أوصى بها ؟ بالعكس . أى روتين منتظم مقبول . ولنفرض أنك تجد الساعة الأخيرة من يوم العمل العادى، أى من الساعة ٤ إلى الساعة ٥ مساء، هى وقت ميت عادة بالنسبة لك، أى مجرد حركة ضائعة فيما يختص بجدول عملك المعتاد . فلماذا لا تخصص هذه الساعة للتحضير ؟

و عندما تضع هذا فى إعتبارك، توقف عن كتابتك العادية فى الثالثة والنصف بعد الظهر وأخرج للتريض أو لشرب زجاجة من الكوكاكولا أو ما إلى ذلك . ولكن عندما تصل الساعة إلى الرابعة بالضبط – وأنا أقصد بالضبط – عد إلى مكتبك ودفتر الاسكتشات وأبدأ التسلية بالتفكير فى عمل الغد .

إفعل هذا من بدء عملك فى إتجاه هذه المهنة . لماذا لأنك عندما تكون صغيراً فإن تدفقك الأولى للحماس الإبداعى سينقلك على جناحيه . ولكنك كلما ازددت سناً فى هذه اللعبة، فإنك تبدأ فى جرجرة قدميك أكثر وأكثر . . وفى إضاعة ساعات طويلة بلا جدوى .

و قد تمر أيام كاملة تنجز خلالها عملاً قليلاً، أو لا شيء على الإطلاق . وسرعان ما تكتئب . . . وتتساءل إن كنت قد أطلقت عيارك ؟ أو فقدت بلياتك الزجاجية ؟ إنها حالة مدمرة محطمة للأعصاب .

إن الغرض من التحضير هو منع مثل هذا من الحدوث . . . وأن تكتسب عادات العمل السليمة قبل أن تبحث عنها في يأس .

إتفقنا ، إنتهت المحاضرة .

(٢) أعد قائمة بالتعاقدات القادمة .

إن لكاتبي السيناريو طريقة غير عادية في النظر إلى التعاقدات . إنهم ينظرون إليها وكأنها أوامر بالعمل يحضرها إليهم شخص ما . وبالتالي فهم يجلسون في أماكنهم ينتظرون وصولها ، مثلما يجلس عدد كبير من ممثلي هوليوود يقضمون أظافرهم بجوار التليفون ، ينتظرون في لهفة المكالمة التي لن تتم .

صدقوني يا أصدقائي ، ليست هذه هي طريقة الحصول على التعاقدات . وإن كانت مثل هذه المعجزات تحدث أحيانا - فلتعترف بالجميل في هذه الحالة - إلا أنها تعتبر حالات نادرة حقيقة . فقد تجوع إلى حد الموت وأنت تنتظر حدوث هذه المعجزة .

إن ما تحتاج لأن تفعله ، هو أن تنمي التعاقدات المحتملة . وبكلمات أخرى ، إستمر في التنقيب وفي التوسع في تدفق منتظم من أفكارك الخاصة بك .

و بمجرد أن تجد تصوراً ترتاح إليه ، ويشدك لما فيه من إمكانات ، إبدأ بدفعه فيما يبدو لك أنه الإتجاه الأفضل : إلى المندوب ، أو العميل ، أو المنتج ، أو المخرج ، أو الممثل ، أو الصديق ، أو أي شخص ترى أنه يمكنه أن يساعدك في أن يخرج به إلى حيز الإنتاج .

هل يصلح هذا التصور للبيع ؟ من يدري ؟ ولكن سواء اتخذت هذه الخطوة أو لم تتخذها ، فإنه سوف يجعلك على إتصال بأشخاص يفكرون في الأفلام السينمائية ، وسوف يذكرهم بأنك موجود .

و هذا مهم . أما أن تنتهي من فيلم ، وتجلس في إنتظار ظهور تعاقد جديد ، فهذا طريق مضمون إلى الكارثة . يلزمك أن تكون دائما في حالة تعزيز وترويج ، حتى تتداخل المهام . وإلا مرت بك أيام ضائعة لا نهاية لها في تلك الفترات المحصورة بين أن تنتهي من إعداد سيناريو تنفيذي وبين استدعائك بعد أسابيع أو شهور لكي تصقل مهمة التعليق .

و بهذه المناسبة ، فإن الجانب الخاص بأن تدبر تعاقداتك أنت بنفسك لا يجب أن يختلط بما تسميه رابطة كاتبي السيناريو " الكتابة التي تتسم بطابع المجازفة والمضاربة" ، والتي قد يقول عنها المنتج : " هذه فكرة عظيمة يا صاحبي ! لماذا لا تطورها إلى معالجة ، وإذا أعجبتني عندئذ فإني سأشتريها منك " . لا ، قطعاً . أفكارك يجب أن

تبقى كذلك – مجرد أفكار ، معروضة فى صفحة أو صفحتين أو ثلاثة على الأكثر . وإذا أراد شخص منك أن تطورها إلى خطوة تالية ، فإن الأمر متاح له لكى يدفع لك عنها .

(هـ) إحذر الأصدقاء .

لا أحد سوى كاتبى السيناريو المستقلين الذين يعملون بالقطعة ، يعتقد حقيقة أن الكاتب المستقل يعمل . وبالتالى فالكل يشعر بأن كاتب السيناريو متاح فى أى وقت لتمضية لحظات ترفيهية معه . أن كمية الوقت التى يمكنهم أن يحرموك منها لا يمكن تصديقها على الإطلاق . وهذا دون أن نذكر كارثة أن حقيقة ما تبيعه هو وقتك وموهبتك ، وهو وضع مختلف تماما عن ذلك الذى يتوفر للرجل الذى يسعده أنه مقيد فى كشف المرتبات عند شخص ما .

و لا أعرف حلاً لهذه المشكلة سوى القواعد والمبادىء – وهذه القواعد والمبادىء هى التى تضعها أنت ، وليس الطرف الآخر . وعلى هذا ، فبعض كاتبى السيناريو يرفضون أن يذكروا عناوين مكاتبهم ، ولا ينشرون أرقام تليفوناتهم فى قوائم دليل التليفونات ، ويقابلون زوارهم حسب مواعيد مسبقة فقط . أما النظام الذى إتبعته أنا خلال السنوات الأخيرة فهو ما يعرف بالمسكن المفتوح إبتداءا من الساعة ٥ مساءً وقبل هذا الموعد لا أقابل أحداً قط .

و ماذا عن الصديق الذى يجد إهانة فى الطريقة التى تحمى بها نفسك ؟

من الذى يقول إنه صديق لك ، إذا كان لا يفهم أنك فى حاجة إلى وقت للعمل ؟ دعه يضطجع حيثما يتجه . فأمامك ما هو أفضل من هذا .

(و) احذر الخمور .

فى يوم من الأيام كان هناك منتج للأفلام التسجيلية فى سانتا فى ، فى نيو مكسيكو ، وكنت أقوم بعمل بعض المهام له من آن لآخر . ومازلت أذكره بكل إعزاز من أجل حيلة معينة كان يطورها لكى يستخدمها عند تناول وجبات الغداء مع العملاء .

و عليه كان هذا المنتج يصطحبنا إلى مكانه المفضل ، ويكون أول ما يطلب لنا هو مشروب للجميع ، وهو يشع بهجة ومرحاً . ويقول للجرسونة " الطلب المعتاد بالنسبة لى يا فيرا " .

و هكذا نتناول كأساً أو اثنين أو ثلاثة ونحن نتحدث عن العمل ، ومازال المنتج مبتهجاً ومتماسكاً بفضل مشروبه " المعتاد" .

و لم تسنح لى الفرصة لكى أعرف الحقيقة إلا بعد أن مضت فترة طويلة على تعارفى مع هذا المنتج : إن مشروبه" المعتاد" كان مجرد عصير برتقال صاف ، لا غير .

و قال لى عندما ألحت على معرفة الحقيقة : " إن الخمر شىء عظيم . وأنا أحبها فعلاً . ولكن لا يمكننى أن أحاول أن أتحدث عن العمل وبداخلى كأسان أو ثلاثة من الفودكا أو الجين أو البوربون . إن الصفقات الجيدة يصعب التفاهم عليها بدون ذلك . .

فما بالك مع المشروبات . والفتيات هنا يعرفن أننى عندما أقول " المعتاد " فإننى أعنى عصير البرتقال"

و ليست هذه الفكرة بأسوأ ما يمكن لكاتب السيناريو أن يتذكر . . . فالكتابة أيضا صعبة بالقدر الكافى بدون تناول أى خمور . وأن تعمل وأنت تحتفظ بزجاجة خمر بجوارك على المكتب ، أو بعد أن تناولت كوبين من البيرة وصلا إلى ما تحت الحزام ، قد يصبح ذلك نموذجا للتكيف قد يؤدى إلى كارثة . وكاتبو السيناريو الذين يدمنون شرب الخمور يؤكدون هذا المصير . إن تناول الخمور أمر يأتى **بعد** العمل ، لا أثناءه ولا قبله .

٤- وكيل الأعمال والرابطة .

إن كتابة السيناريو للأفلام الروائية أمر مختلف إلى حد ما عن كل ما سبق أن ناقشناه . وهناك سببان رئيسيان لهذا . أحدهما خاص بالإرتباط بوكيل الأعمال . . والثانى هو نشاط رابطة الكتاب بأمريكا ، فى الشرق وفى الغرب .

و لنبدأ بوكيل الأعمال .

نجد فى هذه الأرض المحظورة ، التى تطلق عليها هوليوود إصطلاح " صناعة السينما " ، أن كتابة السيناريو وبيعه أمران مختلفان . إن الرجل - أو المرأة - الذى يقوم ببيع السيناريو يعرف بأنه وكيل الأعمال . إنه يسوق ما تكتبه من سيناريوهات أو أى خدمات أخرى ، ويفاوض على الأجر وعلى شروط التعاقد .

و من أجل هذا فإنه يستلم ١٠ فى المائة من كل ما تكتسبه .

و من الضرورى من الناحية العملية أن يكون لك وكيل أعمال إذا أردت أن تبيع سيناريوهات لأفلام روائية . وبدونه فإن فرصتك لإقتحام هذا المجال محدودة تماماً .

و يعود السبب فى هذا إلى أن المنتجين بصفة عامة لا يفحصون ، ولا حتى ينظرون إلى أى سيناريو مقدما إليهم من كاتب ليس له وكيل أعمال . أما السيناريوهات التى ترسل إليهم بالبريد عن غير طريق الوكيل فإنها ترد إلى الراسل دون أن يفتحها أحد .

و هناك عدة تفسيرات لهذا الوضع . وأحدها بطبيعة الحال هو أن أغلب المنتجين أشخاص مشغولون فعلا ، والنسخة التى يرسلها الكاتب المبتدىء غالبا ما تكون من الرداءة بحيث تعتبر مضيعة كاملة للوقت . أما عندما تصل نسخة من وكيل أعمال ، فإن هذه الحقيقة فى حد ذاتها تدل على أن العمل قد مر بفحص أولى ، وبالتالى فإنه فى منتصف الطريق على الأقل من حيث تمشيه مع الخبرة العادية والصياغة ومدى الإلمام بالقراءة والكتابة وما إلى ذلك ، إلى جانب ضمان قيمته الترفيهية .

و ثانى هذه التفسيرات ، من وجهة نظر المنتجين ، أن قراءة أى سيناريو يقدمه شخص

مجهول عبارة عن دعوة مفتوحة للتعرض لقضايا السرقات الأدبية . ولا يجب الإستهانة بهذا التخوف . فهناك قضايا فعلية ثابتة رفعها بعض هؤلاء الذين ينوون أن يكونوا كاتبى سيناريو ممن سبق لهم أن قدموا سيناريوهات للقراءة وتم رفضها ، إذ يقومون بنسخ أجزاء طويلة من حوار فيلم تم عرضه من إنتاج المنتج الذى رفض عملهم ، ويضمون هذا الحوار فى صياغة جديدة لنفس السيناريو المرفوض ، ثم يرفعون القضية على أساس أن المنتج قد سرق حوارهم وضمه إلى فيلمه الجديد !

و ربما كانت هذه نقطة مناسبة لكى نلاحظ أن قضايا السرقة الأدبية فيما يتعلق بأفلام السينما غالبا ما لا يكون لها أى أساس . وكيف ذلك ؟ أولا ، لأنه من الأسهل ، بل ومن الأرخص على المدى البعيد ، أن تشترى عملا عن أن تسرقه . ثانيا ، لأن التشابه بين السيناريوهات يعود فى أغلب الحالات إلى ما يطلق عليه عنصر توارد الخواطر ، وذلك عندما يصل كاتبان إلى نفس الفكرة فى نفس الوقت تقريبا .

و أذكر بهذه المناسبة أننى أرسلت ذات مرة إلى منتج تليفزيونى معالجة لإحدى حلقات برنامجه .

و أعاد المنتج لى فى البريد التالى مباشرة معالجتى ومعها نسخة من سيناريو جديد له نفس خط القصة الذى طورته بكل تفاصيله . وارفق بهما خطابا يقول : " كان على أن أرسل لك نسخة من هذا ، لأننى لو لم أفعل ذلك ، لأقسمت أنت على أننى سرقت فكرتك " .

و كان محقاً هنا بطبيعة الحال ، لأن التشابه بين العملين كان مذهلا ، إلا أن الفاصل الزمنى كان من القصر بحيث أن السرقة الأدبية تصبح مستحيلة من الناحية العملية .

و بعد أن يحدث لك مثل هذا ثلاث أو أربع مرات ، وفى الإتجاهين ، فيلزمك أن تتردد قبل أن تسرع بإطلاق الإتهامات فى هذا الجانب .

و لنعد إلى وكيل الأعمال . إن وكيل الأعمال فى كاليفورنيا ، حيث يوجد الجزء الأكبر من الإنتاج الروائى السينمائى والتليفزيونى ، يحمل ترخيصاً سنوياً من الولاية ويدفع ضماناً مالياً . وعليه أن يدبر مكتباً مناسباً ، وأن يكون معروفاً لدى شخصيات توصى عليه وتشهد له بالصلاحية ، وألا يكون له سجل جنائى .

و بعد هذه الشروط بطبيعة الحال ، هناك الوكيل الجيد وهناك الوكيل الردىء ، وإذا كان أحد وكلاء الأعمال ممتازاً ومتفوقاً بالنسبة لأحد أصدقائك فقد يكون سيئا بالنسبة لك والعكس صحيح .

و بما أن دخل وكيل الأعمال يعتمد على عمولاته عن الأعمال والخدمات التى يبيعها ، فإنه لا يمكنه أن يكون محباً للغير بالمعنى الكامل لهذه الصفة . وبالتالى لن يساعدك لوجه الحب . أما الوعود (بمعنى أن أعمالك واعدة) فهى أكثر أهمية بالنسبة

له ، وخاصة ذلك النوع من الوعود التى تتنبأ بأنك ستكسب أموالا طائلة فى يوم قريب .

و إذا أدرك وكيل الأعمال أن هذا الأمر محتمل بالنسبة لك فإنه سوف يتحمس ويضغط بكل طاقته لكى يروج أعمالك بشتى الطرق ، بدءاً من رفع أجرك إلى تقديمك فى أماكن لم يكن ببال أحد فيها أن يتعامل معك .

و هناك بطبيعة الحال جانب سلبى لهذا أيضا . فقد يميل وكيل الأعمال لأن يحابى بعض ممتلكاته " الساخنة " بحيث يسبب لك ضرراً . كما أن بعضهم أبرع من البعض الآخر ، وقد تفطن إلى هذا عندما تكتشف الإتفاقيات التى يلزموك بتنفيذها . ولكل هؤلاء الوكلاء شخصيته الخاصة ، والتى قد تتفق مع شخصيتك أو لا تتفق .

كيف تختار وكيلاً لأعمالك ؟ الخطوة الأولى فى هذا الطريق هى أن تحصل على قائمة بأسماء وكلاء الأعمال من الرابطة : رابطة الكتاب فى أمريكا ، شرق ، فى نيويورك ، أو رابطة الكتاب فى أمريكا ، غرب ، فى لوس أنجيلوس . (الحد الفاصل بينهما جغرافيا هو نهر مسيسبى) .

و الرابطة هى إتحاد كاتبى السيناريو ، وبها حوالى ٣٥٠٠ عضو فى منطقة الغرب و١٦٠٠ عضو فى منطقة الشرق . وهى تضمن الحد الأدنى للاتفاقيات الأساسية مع أغلب المنتجين (بما فى ذلك شبكات ومحطات الإذاعة) ، مع تغطية أفلام دور العرض السينمائى وأفلام التليفزيون ، والتليفزيون الحى ، والأفلام التسجيلية وبرامج الأخبار .

و من أفضل الأشياء عن هذه الرابطة ، من وجهة نظر الكاتب المستجد ، إنها وإن كانت عبارة عن جهاز محكم ، إلا أنها إتحاد مفتوح . ويعنى هذا أنها لا تضع عراقيل فى طريقك وأنت تبيع أول سيناريو لك . وتقول الرابطة أنه مادام فى إمكانك أن تكتب شيئاً يمكن أن يشتريه أحد المنتجين ، فلتفعل هذا !

أما السيناريو رقم ٢ فأمره مختلف . يجب أن تنضم إلى الرابطة أولا ورسم القيد لأول مرة يتكلف ٢٠٠ دولار ، وقيمة الإشتراك ١٠ دولار كل ٣ شهور ، يضاف إليها ١ فى المائة من دخلك العام من " بيع أو استغلال مادة درامية من أجل ، والإرتباط بأى خدمات من أجل ، انتاج دور العرض السينمائى وبرامج الإذاعة والتليفزيون والبرامج المنتجة من أجل " التليفزيون الذى تتم مشاهدته بدفع النقود " ، وأى برامج أخرى تدخل فى حدود سلطة الرابطة " وعليك أيضا أن توافق على أن " تنفذ لوائح الرابطة وقوانينها الداخلية وكل الأوامر والتعليمات التى تصدرها أو تعلنها الرابطة " .

و من بين هذه القوانين الداخلية – وهكذا نعود إلى موضوع وكيل الأعمال – القانون رقم ٢٣ الذى ينص على : " لا يجوز لأى كاتب أن يرتبط بعلاقة توكيل ، شفوية كانت أو كتابية مع أى وكيل أعمال لم يسبق له الإتفاق مع الرابطة بما يضمن الحد الأدنى من شروط التعامل بين الوكيل وعملائه من الكتّاب " .

و هذا هو السبب في حصولك على قائمة أسماء الوكلاء من الرابطة كخطوة أولى نحو البحث عن وكيل أعمال ، ولا تقبل الرابطة أن يكون وكيلك من خارج هذه القائمة .

وهكذا تمارس الرابطة قدراً واضحاً من متابعة ما إذا كنت تعمل أم لا ، أما إذا اخترت وكيلا من غير المعتمدين من الرابطة فهذا كفيل بأن ينسفك نسفاً قبل أن تبدأ .

وبعد حصولك على قائمة الأسماء ، تصبح خطواتك التالية هي أن تقنع أحد وكلاء الأعمال هؤلاء بأن يوافق على ترويج عملك ، وأبسط طريقة لكي تفعل هذا هي أن تبحث عن صديق يكون عميلا عند أحد الوكلاء ، وبحيث يعتقد هذا الصديق بأنك تنبئ بأنك ستصبح كاتبا للسيناريو ويزكيك هو لدى وكيل الأعمال .

أما إذا لم يكن لديك مثل هذا الصديق ، فيمكنك أن تؤدي اللعبة بالطريقة الصعبة ، وهي أن تتصل تليفونيا بوكيل الأعمال الذي سمعت عنه مدحاً كثيراً ، وتخبره بأنك كاتب تريد أن تعمل في السينما والتليفزيون ، وتسأله إن كان يرحب بأن يمثلك ، وإذا وافق وكيل الأعمال على أن يقابلك ، توجه إليه ومعك نسخة سيناريو لكي تقابله (وسوف يساعدك كثيرا أن تكون أنت متحمساً لهذا السيناريو بالذات) . وإذا حالفك الحظ فإنه سيقبل أن يكون وكيل أعمالك ، وإذا لم يقبل فجرب وكيلاً آخر .

هل كسبت المعركة بمجرد قيامك بهذا الاتصال ؟ على العكس . إن وكيل الأعمال رجل بائع . ويعني هذا أنه يحتاج شيئا ليبيعه .

وعندما تكون في بدء حياتك العملية فعادة لا يتوفر لديك ما يمكنك أن تقدمه لكي تفوز بالجائزة الكبرى . وليس لك اسم ، ولا قيمة راسخة في السوق ، ولا قائمة طويلة بأعمال منسوبة إليك تم عرضها من قبل .

ويعني هذا أنه يلزمك نوع من الترويج ، وأنت الشخص الذي سيتولى هذه المهمة ، وأفضل حيلة لديك بوصفك كاتباً ، لتحقيق هذا الهدف ، هي أن تكتب شيئاً تدرك أن هناك من يريد أن يشتريه . ونعرف عن وكلاء الأعمال أنهم يخبرون المبتدئ من الكتاب بأن الطريق المباشر إلى النجاح هو أن يؤلف كتاباً بحيث يكون الأكثر مبيعا ، وبحيث يمكن عندئذ لوكيل الأعمال أن يطالب بحق تحويله إلى الشاشة .

أما إذا كان اهتمامك الأساسي ينحصر في كتابة السيناريو ، فإن هذا لا يمنح إلا القليل من التشجيع . إلا أن هناك بديلاً مقبولاً إلى حد كبير ، إذ يمكنك أن تكتب سيناريو أصليا ، في صيغة تخطيط أولي أو معالجة أو سيناريو مشاهد عامة .

ويوفر هذا لوكيل أعمالك " شيئا يبيعه " ، وهو ما سبق أن ذكرته . . . ويقدم اسمك للمنتجين ويوضح قدرتك وموهبتك ، إن كانت هناك موهبة ، وحتى إذا لم يشترى أحد تحفتك النادرة (وأغلب الاحتمالات أنه لن يشتريها أحد) فإنه من المحتمل أن تثير اهتمام

البعض ، وربما حصلت على عروض بالنسبة لمشروعات أخرى .

وأكثر من هذا أن طريقة الاقتراب هذه طريقة مشروعة تماما ، فبينما نجد أن عقد الرابطة ينص على منع الكتابة بقصد المضاربة ، إلا أنه ينص أيضا على أن " وهذا لا يحد من تقديم قصص أصلية . . " وأنا أعرف في الواقع عدداً من الكتاب وإن كانوا أعضاء في الرابطة ومن المخضرمين في الكتابة ، إلا أنهم لا يرغبون في القيام بأعمال تضع أسماءهم في قوائم أصحاب المرتبات المنتظمة ، وهي حالة خارجة عن المألوف ، إلا أنهم يفضلون أن يكتبوا ما يحلو لهم كتابته ، ثم يسلمونه لوكيل أعمالهم ليبحث له عن مكان مناسب .

وكيف يختلف هذا عن " الكتابة بقصد المضاربة " ؟ وبالمعنى الذي تقصده الرابطة ، كما ذكرنا من قبل ، فإن الكتابة بقصد المضاربة تعني الكتابة التي يقول المنتج عنها : " استمر في عملك وطور هذه الفكرة التي حدثتني عنها ، فإذا أعجبتني فإنني سأشتريها منك " . هذا ما لا تسمح به الرابطة ، أما إذا **طلب** منك منتج أن تؤدي عملا معيناً له ، أو أن يسمح لك بالاستمرار فيما تكتب فيعتبر أنه تعاقد معك ، وبالتالي تتوقع الرابطة منه أن يدفع لك الأجر الذي يحدده الاتحاد مقابل خدماتك . أي أنك في الواقع أصبحت تتقاضى مرتباً عن الفترة التي يستغرقها تطوير السيناريو . إلا أن المنتج يمكنه أن يوقف هذا إذا قرر أنه لا يرتاح إلى الطريقة التى تنفذ بها المهمة .

وجداول الأجور التي تحددها الرابطة تقدم لك فكرة ما عن كم سيدر عليك هذا العمل من أرباح ، وربما أوضحت لك هذه الجداول لماذا يحب كاتبو السيناريو رابطتهم ! . وتتضمن المزايا الأخرى للرابطة صندوق المعاشات ، والرعاية الصحية والترفيه ، وصندوق القروض والجوائز المتنوعة ، وإصدار نشرة دورية ودليل وقائمة بأسواق التليفزيون ، وما إلى ذلك .

وهناك بطبيعة الحال جانب سلبي في هذه الطريقة التي تتبعها الرابطة . إنها تركز - من أجل نقودي - على التصور المعروف باسم »الاشتراك في التأليف" . وتحت هذا الاصطلاح ، فإنك عندما تتعاقد على تطوير سيناريو من أجل أحد المنتجين ، فإنك تفقد كل السيطرة على ما تكتبه ، ويمكن لهذا المنتج أن يغيره بأي طريقة يراها مناسبة لذلك ، أو أن يترك المشروع كلية بناء على رغبته ، أو ما إلى ذلك ، فبعد أن تستلم نقوداً منه يصبح عملك ملكا له ، يفعل به ما يشاء .

وأكثر أعضاء الرابطة لا يحبون هذه الفكرة ، مثلي تماماً . إلا أنهم في الوقت الحاضر على الأقل ، يلتزمون بها ، حيث إن المنتجين جميعهم ينظرون إلى منح الكتاب حق " السيطرة الإبداعية " بنفس الطريقة التي ينظر بها الفاتيكان إلى منح حق توجيه شئون الكنائس إلى الحزب الشيوعي .

والنقطة الأخيرة هنا : إن إنتاج الأفلام لدور العرض السينمائي يتركز في منطقة لوس

أنجلوس، وبدرجة أقل كثيراً في مدينة نيويورك . ولما كان تطوير سيناريو أي فيلم سينمائي يستلزم مناقشات ممتدة وإعادة الكتابة عدة مرات، فيصبح من المستحيل عليك بناء على هذا أن تشق طريقك في هذا المجال ما لم تكن من سكان إحدى هاتين المنطقتين، أو أنك تنوي أن تنتقل إلى أي منهما .

ونكتفي بهذا القدر عن جانب التعامل في مهنتك ككاتب سيناريو، إلا أنه ما زال هناك كثير من البنود المتنوعة والتفاصيل الفنية عن ميدان السينما، والتي يلزمك أن تعرفها . وسنحاول في الفصل التالي أن نذكرها بسرعة .

١٧
ما يجب أن تعرفه عن ...

يميل الكتاب للأسف لأن يعتبروا أنفسهم كتاباً فقط . وتعتبر هذه الحالة، وخاصة في مجال الأفلام التسجيلية، من الكماليات التي لا يمكنهم أن يتحملوها، فكلما زادت معرفتهم بكل المراحل الأخرى من الإنتاج السينمائي، كلما زادت قدرتهم على البقاء على قيد الحياة، ولقد تمكن فعلاً عدد من الإخوة من أن ينفّذوا هذا إلى حد أن هجروا تصنيف " الكاتب " بالكامل من أجل التصنيف الجديد الآخذ في الانتشار والذي يعتمد على وجود " شرطة " بين أكثر من تصنيف، مثل " الكاتب – المخرج " أو " الكاتب – المنتج " أو حتى " الكاتب – المنتج – المخرج " .

وهناك سبب قوي وراء هذا التحول، فأولا، هذا التصنيف الجديد ذو الشرطة يدر نقوداً أكثر، إلا أن ما هو أهم أن كاتبي السيناريو أصبحوا يتضايقون عندما يرون سيناريوهاتهم وقد تم تمزيقها وهلهلتها ,وبإضافة الإخراج أو الإنتاج أو الأثنين معاً إلى أعبائهم، فإنهم يضمنون مزيداً من السيطرة على الأفلام التي يكتبونها.

وحتى إذا كنت لا ترغب في أن تنتج أو تخرج، فمن المفيد أن تتعلم كل ما يمكن عن الإنتاج . لماذا ؟ لأنه كلما زادت معلوماتك، كلما تقدمت في تفصيل السيناريو وفق رغبات المنتج، ويمكنك بصفة خاصة أن تساعد إلى حد كبير في خفض الميزانية، وذلك بأن تحد من مطالبك وأن تبسّط الطريقة التي تعالج بها الأمور .

إن الكاتب الذي يتمتع بهذه القدرات تتهافت عليه الطلبات دائما وأبداً، والآن ننطلق بالدرس الأول فيما يختص بما يجب أن تعرفه عن . . .

الممثلون : مثل كل هذه الحقائق التي سرعان ما يتعلمها المنتجون، نجد أن الهواة يمكنهم بصفة عامة أن ينفّذوا كل الحركات بصفة مرضية، خاصة إذا كانت الحركات المذكورة هي تلك التي يؤديها الممثل الهاوي في واقع الحياة، مثلما يحدث عندما يقوم السباك في الواقع بتأدية دور سباك في الفيلم . إلا أن هؤلاء المواطنين الأصليين غالباً ما يتعذر عليهم تماماً أن يقولوا بعض جمل الحوار، كما أنهم معرضون لأن يملّوا كل الطرق الرتيبة التي تتم بها صناعة الأفلام بمجرد أن يزول السحر، وبالتالي فقد يهجروا التمثيل

في منتصف الفيلم ، مما يتسبب في كارثة .
كيف نتجنب هذا ؟ بضغط الحوار المتزامن إلى أقل قدر ممكن بالنسبة للهواة : وعلى أن يحل محله صوت الراوى من خارج الصورة ، كلما أمكن .
أما فيما يختص بالحركة فلنقترب بقدر الإمكان من نوعية الحركات التى يمارسها الهاوى فى حياته ، حتى نقلل إلى أقصى حد من ضرورة إعادة التصوير ، وما يتبع ذلك من سخط وغضب .
و ماذا عن الممثلين المحترفين ؟ إنهم كثيراً ما يفقدون براعتهم ، ويتكاسلون عن حفظ سطور الحوار . كما يزداد اهتمامهم ببناء أدوارهم على طريقتهم الخاصة بدلاً من التكيف مع احتياجات الفيلم . ولذا من الصعب التعامل معهم .
و تظهر كل هذه الأشياء بوضوح إذا كان الممثلون المحترفون يعملون مع مخرج لا خبرة له أو غير متأكد مما يفعله ، أو كان الممثل يؤدى دوراً يعتبره غير لائق بكرامته . وإذا تصادف أن استعان بك أحد لكى تساعد فى علاج الموقف ، عليك أن تحاول هذه التصرفات :
(أ) المرونة - كن مستعداً لتغيير جمل الحوار إذا احتاج الأمر .
(ب) التملق - إبذل أقصى جهدك لكى تقنع الممثل غير البارع بأن جمل حوارك تبرزه فى أحسن حالاته .
(جـ) الإستماع إلى جمل الحوار - إنك تكتشف هذا الحل بالطريق الصعب ، وذلك بأن تطلب من أحد أصدقائك أن يقرأ الحوار أمام جهاز تسجيل . . . ثم تذيعها وتستمع إليها لكى تحكم إن كان لها وقع كلام الناس العاديين .

التركيب (المونتاج) : مركبو الأفلام هم عباقرة العمل السينمائى ، دون أن يشعر بهم أحد . إن المعجزات التى يحققونها من آن لآخر من الكتابات غير البارعة ، وكذلك من الإخراج والتمثيل غير الملائم ، لا يمكن تصديقها .
و يمكنك أن تساعد مركب فيلمك (المونتير) بأن توفر له فى السيناريو العديد من اللقطات المندرجة ولقطات ردود الأفعال وما إليها ، حتى تكون لديه شرائط كافية لتغطية الأخطاء والعيوب التى تظهر فى كل فيلم .
و من مصلحتك فى سبيل كل هذا أن تتعلم أقصى ما يمكن أن تتعلمه عن مشاكل التركيب . وكيف تتعلم ؟ بأن تدرس الكتب المتخصصة ، مثل كتاب ليفنجستون " الفيلم والمخرج " وكتاب ماشيللى " الأركان الخمسة للتصوير السينمائى" ، وكتاب جاسكيل والجلاندر " كيف تصور قصة سينمائية " وكتاب بير " المخرج السينمائى " وكتاب رايس وميلار " فن المونتاج السينمائى " ، وكتاب أريجون " قواعد اللغة السينمائية " ، وما إليها . وبعد ذلك ،

لن يضرك أن تمضى أى وقت فراغ تدبره لزيارة غرفة المونتاج ، لتتابع جهاز المشاهدة " الموفيولا " بينما يقوم مركب الفيلم (المونتير) بتحريك نسخة العمل إلى الأمام وإلى الوراء ليستقر على ما يختاره ، ولتصغى إلى الكلمات الحكيمة التى قد يجود بها عليك .

المخرجون : إبدأ بافتراض أن المخرج يعرف عن العمل السينمائى جميعه أكثر مما تعرف أنت . ولهذا تعلم منه ، ولا يجب أن تحس بأى حرج أو جرح لمشاعرك إذا ما غير معالم مشهدك المفضل .

و من جهة أخرى ، إذا أنت توصلت إلى معالجة بارعة فإن المخرج سيستخدمها كما هى . إن المشكلة الحقيقية أمامك ، فى واقع الأمر ، هى أن تبحث عن طريقة تتأكد بها من أن المخرج قد قرأ السيناريو فعلاً ، قبل أن يبدأ فى تغييره أو تصويره .

و يمكن هنا ، كما هو الحال مع الممثلين ، أن تنجح حيلة التملق . أخبر " الرجل العظيم " إنك تريد أن تتعلم منه (وهذا صحيح !) ، وإنك مستعد لأن تركع أمامه حتى يلمس جبينك الأرض ، إذا قبل هو أن يقرأ السيناريو معك ، سطر وراء الآخر .

و يرغب الكثير من المخرجين الممتازين فى أن يبقى كاتب السيناريو قريباً من جانبهم الدافىء أثناء تحضيرهم لتنفيذ الفيلم . صدقنى ، إنه الوقت المناسب لكى تختبر مدى اتقانك لما قمت به من تأدية الواجب المنزلى . إن الحدث الذى سبق أن تواجد فقط فى السيناريو الذى كتبته ، يحتمل أن يتم تخطيطه ورسمه الآن بالنسبة للمناظر أو مواقع التصوير الفعلية . وسوف تسقط المشاهد الضعيفة فى الطريق من تلقاء نفسها . أما المشاهد القوية فسيعاد ترتيبها . وأما الشخصيات فستبدو وتختفى وتتخذ عمقاً جديداً أو لوناً آخر . وسوف يسألك المخرج : " هل من الممكن أن **تفعل** سيث هذا ؟ " ، حتى تقسم له بأن دماغك ستنفلق .

هل سيكون السيناريو الذى سينتهى إليه الأمر أفضل من السيناريو الذى كتبته أصلاً؟ ربما ، وربما لا .

و لكن هناك شيئاً واحداً مؤكداً : ستكون قطعاً قد تعلمت من هذا .

الإضاءة : كلما زادت المساحة التى تطلب من فريق التنفيذ أن يضيئوها ، كلما زاد عدد الرجال والمعدات والطاقة الكهربائية اللازمة لذلك . وإن كانت هناك خدع كثيرة يمكن للمحترفين المخضرمين بواسطتها أن يحققوا الطلبات المستعصية ، إلا أنك تكون قد اسلمتهم رقبتك عندما تطلب منهم أن يجعلوا داخل المصنع يبدو مضاء مثلما تبدو قاعة الرقص الامبراطورية فى ستديوهات مترو جولدوين ماير . حاول بدلاً من هذا ، أن تستخدم عقلك

وتنتهي إلى أن تطلب شيئا جذابا مدهشا يحققونه لك من خلال عدد محدود من اللقطات القريبة، أو من لقطتين خارجيتين يليهما مزج سريع إلى مكتب متواضع .

مواقع التصوير : بحثا عن مزيد من الواقعية وتجنبا للمشاكل التي ترتبط ببناء المناظر، أصبحت نسبة كبيرة من الأفلام في هذه الأيام يتم تصويرها "في الموقع" - أي في بيئة "حقيقية"، بعيداً عن قاعة التصوير (البلاتوه) المجهزة صوتياً .

ولكن، قبل أن تنص على التصوير في الموقع، تذكر أن :

(أ) وسائل النقل قد تكون باهظة التكاليف وتسبب صداعا لغيرك .

(ب) رداءة الجو قد تسبب لك مفاجأة عنيفة تنسف لك عملك .

(ج) الأصوات الدخيلة يمكنها أن تجعل كل شيء مستحيلاً، إلا التصوير الصامت .

(د) السقوف المنخفضة (بارتفاع ٢,٤٠ مترا) تسبب كارثة لرجال الإضاءة .

الحركة : هناك عنصران رئيسيان يتحركان فى أى فيلم : الممثلون وآلة التصوير . وإن كان التحكم فى كل منهما هو من صميم مشاكل المخرج، إلا أنه يمكنك أن تضيف إلى شعبيتك إذا :

(أ) تعلمت طبيعة ما يسمى ب- "الخط الوهمى" (١٨٠°) الذى يحد من حركة آلة التصوير مراعاة للمحافظة على إتجاه الشاشة . .

(ب) سيطرت على المبادىء البسيطة للحركة المتداخلة التى تساعد على خلق تأثير التتابع من قطع إلى قطع . .

(جـ) تـودت على أن **تمثل بنفسك** كل شىء تنوى أن تطلب من الممثلين أن يفعلوه، حتى تتأكد من إمكان تنفيذه جسدياً .

صدقنى، إن تحريك الناس إلى داخل الشاشة وإلى خارجها، وليتابعوا الحركة وليرتدوا وليتغلبوا على المشاكل، كلها أمور معقدة إلى أبعد مما يمكنك أن تتصور . ولكن فى إمكانك أن تدركها خطوة تلو أخرى إذا درست الكتب التى ذكرتها لك من قبل فى الجزء الخاص بالتركيب (المونتاج) . وأفضل من هذا، أن تضيف إلى الكتب أن تتسلل إلى المنظر عندما يمكنك ذلك، حتى تلاحظ المبادىء المستخدمة فى الحركة .

المناظر : إن بناء أى منظر عملية صعبة تتكلف كثيراً وتستغرق وقتا طويلاً . وكلما أمكنك أن تستعين بما هو متاح فعلا، وتجنبت التشييد المعقد، كلما أدخلت السعادة على الجميع . حقيقة إنه لأمر مدهش ما يمكنك أن تحققه بشقتين وستار وبعض التشكيل وقطع

قليلة من الأثاث المستعمل ! أما موارد ومخازن مناظر الأستديو فيمكنك أن تحقق بها معجزات فعلية ، من ناحية الميزانية ومن الناحية الجمالية .

أوضاع التصوير : هناك أربعة أنواع رئيسية للإضاءة المستخدمة فى أى منظر داخلى : الإضاءة الرئيسية والإضاءة الخلفية وإضاءة الملء وإضاءة المستوى الخلفى . ويمكنك أن تعرف تدريجيا السبب الذى يدعو إلى استخدام كل من هذه الإضاءات ومكان ظهورها .

أما الأمر المهم حاليا فهو أن تغيير أى إضاءة يستغرق وقتاً وبالتالى يتكلف نقوداً . وليست مصادفة أن يعلن أغلب المخضرمين بوضوح أن سر البقاء داخل حدود الميزانية يعود إلى إختصار عدد أوضاع التصوير .

و على هذا ، فإذا أمكنك أن تضع خطة لتقليل أوضاع التصوير عن طريق المناظر المبسطة ، وتضييق نطاق الحركة ، أو ضغط عدد المواقع واستخدام " القطع الخداعى " وما إلى ذلك ، سيزداد حب المنتجين لك وستجد عملاً أكثر .

الصوت : من الأسرع والأسهل والأرخص دائما أن يتم التصوير صامتا . وبمجرد دخول الصوت ، لا يقتصر الأمر على زيادة عدد العاملين والمعدات ، بل ستجد المشاكل من أسلاك التوصيل ومن الممثلين غير المتمكنين ، ومن أصوات المرور و الطائرات المارة بالمكان ومعدات تكييف الهواء ، وهمس نسيم الربيع فى الميكروفون (إذا كان التصوير فى الهواء الطلق) .

هل يعنى هذا أن نهجر تسجيل الصوت إلى الأبد ؟ لا . وحتى فى حالات التصوير تحت أسوأ ظروف ممكنة ، يمكن إعادة تسجيل الأصوات ، أو استخدام صوت التعليق (من خارج الصورة) كحل بديل .

ويبقى أن مما يقبله العقل ، أن كاتب السيناريو الذى يدرك المشاكل والصعوبات المرتبطة بالتنفيذ قد يقدم عملاً أكثر إرضاء من زميله الذى لا يدرك ذلك .

وإذا كنت تعتقد أن هذا يغطى كل ما يجب أن يعرفه كاتب السيناريو عن صناعة الأفلام ، أو حتى جزء من الصداع الذى سيتعرض له ، فلا تخدع نفسك ! إن العمل السينمائى من بدايته إلى نهايته عبارة عن كابوس من التعذيب وإن كان كابوسا جذابا ، حيث يتم لوم كاتب السيناريو كلما حدث أى خطأ .

و الحل ؟ الوقت والدراسة والخبرة .

و اثناء هذا سيفيدك أن تفحص أساليب كاتبى السيناريو المخضرمين .

١٨
دروس من المحترفين

هناك طرق كثيرة لكي تصنع الأشياء بشكل صحيح ، ولهذا السبب يحتوي هذا الفصل على مقتطفات من أعمال كاتبي سيناريو مختلفين ، والفكرة من هذا أن نوضح لكم ، ليس فقط الطريق الوحيد الصحيح ، بل نوضح أيضاً التنوع في الأساليب والتقنيات والتناولات الفنية في كتابة السيناريو .

ولأن صناعة السينما اليوم في حالة تغير مستمر ، ومع التأكيد بقوة على التناولات المختلفة ، فإن كل دراسات الحالة هذه هي دراسات جديدة أضيفت إلى هذه الطبعة .

وتشير الأرقام داخل الدوائر في هوامش مقتطفات السيناريو إلى أرقام التعليقات التي تلي كل جزء مقتطف .

وفيما يختص بالسيناريوهين المختارين وفي المواضيع المعنية في هذين السيناريوهين ، فإنني سوف أعلق على النقط الموضحة ونحن نمضي قدماً .

"أسرار تيتانيك"
سيناريو فيلم مؤلف كتبه نيكولاس نوكسون Nicolas Noxon

في ليلة ١٤-١٥ أبريل عام ١٩١٢ اصطدمت السفينة البريطانية تيتانيك غير القابلة للغرق ، أكبر سفينة تبحر آنذاك ، بجبل جليدي في أول رحلة لها ، وغرقت وبها حوالي ١٥٠٠ شخص ، كانت أكبر كارثة بحرية في التاريخ .

وبعد ثلاثة وسبعين عاما ، في شمال المحيط الأطلنطي وعلى بعد ٣٥٠ ميل جنوب شرق نيوفاوندلاند Newfoundland ، اكتشفت بعثة بحرية ، مدعمة من مؤسسة وودزهول Woods Hole لعلوم المحيطات والبحرية الأمريكية ، السفينة الغارقة تيتانيك على بعد ميلين ونصف في أعماق المحيط .

وقد شعرت الجمعية الجغرافية الوطنية بأنه ينبغى عليهاصنع فيلم يجسد هذا العمل البطولي المذهل وآثاره للناس . وأوكلت مهمة إعداد سيناريو الفيلم للمخرج نيكولاس

نوكسون Nicolas Noxon والذي أعلن أنه منتج الفيلم أيضاً.

ولا شك أن نوكسون - Noxon المولود في لندن، ونشأ في كندا، ودرس في الولايات المتحدة الأمريكية وحصل على جنسيتها منذ الخمسينيات -هو الاختيار الطبيعي لهذا الفيلم، ولأنه كان مفتوناً بالسينما منذ طفولته، فقد حصل على درجة الماجستير فيما كان يسمى آنذاك "وسائل الاتصال الجماهيري" من كلية أنتيوتش Antioch College. وكان هذا يعني الدراما وفنون المسرح وعلم الاجتماع. وقدم أول أفلامه في مرحلة الدراسة، وهو فيلم بانتومايم مدته ١٥ دقيقة بعنوان "حفلة تنكرية".

ولأنه يفضل القصص الحقيقية على القصص الخيالية من البداية، فكان فيلم التخرج بدرجة الماجستير بعنوان "زمن الهجرة" وهو فيلم تسجيلي يدور حول هروب سمك الرنجة في نيوإنجلند New England. ومنذ ذلك الحين وكل أفلامه التي يكتبها أو ينتجها تفوز بجائزة في التليفزيون الأمريكي، بالإضافة إلى الجوائز في العديد من المهرجانات السينمائية. ويتضمن عمله مع الجمعية الجغرافية الوطنية كتابة سيناريو وإنتاج برنامج "سمك القرش" وهو من أرفع البرامج في تلفزيون PBS بالإضافة إلى أفلامه الأخرى مع ديفيد وولبار Wolper. David L وكولومبيا Colombia Pictures ومترو MGM والألعاب الرياضية المصورة Sports Illustrated.

واليوم، وبعد ٢٥ عاما من الفيلم، يرى نوكسون نفسه كاتباً ومنتجاً، وبدرجة أقل مخرجاً، وعمله في فيلم "أسرار تيتانيك" هو مثال ملحوظ، وعلى وجه الخصوص، لقدرته الفائقة على خلق التوتر والدراما في المادة الفنية والواقعية، وهنا يعود التاريخ حياً في السيناريو الذي يقدمه، حيث يواصل الاهتمام والإثارة اللذين صاحبا موقع التصوير واكتشاف تيتانيك.

والصفحات المقدمة هنا هي من السيناريو النهائي.

THE TITANIC PRODUCTION
For National Geographic Television

(1)

DATE: December 8, 1986

PRODUCTION: "SECRETS OF THE TITANIC"

WRITTEN BY: Nicolas Noxon

AS AIRED SCRIPT - FINAL

PAGE: 1

VIDEO	AUDIO
(2)	NARRATOR (3)
Establishing shot - Belfast	It began here in Ireland - at the Harland & Wolff shipyard in Belfast.
Construction seq.	Three thousand men would labor here for more than two years. They were building a monster - the largest ship the world had ever seen.
	In the spring of 1909, a mountain of steel began to rise against the sky.
Construction seq./ "scale" shots	The ship would weigh sixty-six thousand tons: Her hull would span four city blocks. Each of her colossal steam engines was the size of a three story house.

صورة من السيناريو الأصلي لفيلم أسرار تيتانيك

إنتاج : شركة إنتاج تيتانيك
لتلفزيون الجمعية الجغرافية الوطنية

(١)

التاريخ : ٨ ديسمبر ١٩٨٦
الإنتاج : "أسرار تيتانيك"
تأليف : نيكولاس نوكسون Nicolas Noxon

صفحة : ١ — السيناريو النهائي

الصورة Video	الصوت Audio
(٢)	**المعلق** (٣)
لقطة تأسيسية– بلفاست	بدأ الحدث هنا في أيرلندا – في حوض بناء سفن هارلاند ووولف Harland & Wolff في بلفاست Belfast .
مشهد تتابع أعمال البناء	ربما كان يعمل هنا ثلاثة آلاف رجل لأكثر من عامين . إذ كانوا يبنون عملاً ضخماً – أكبر سفينة رآها العالم . وفي ربيع ١٩٠٩ ظهر جبل من الصلب يطاول السماء .
مشهد تتابع أعمال البناء/ لقطات لتوضيح نسبة الضخامة	ربما تزن تلك السفينة ستة وستين ألف طن ، ويمتد جسمها لمسافة أربعة مباني كبيرة ، وكل محرك من محركاتها البخارية بحجم منزل من ثلاثة طوابق .

إنتاج : شركة إنتاج تيتانيك
لتلفزيون الجمعية الجغرافية الوطنية

التاريخ : ٨ ديسمبر ١٩٨٦
الإنتاج : "أسرار تيتانيك"
تأليف : نيكولاس نوكسون Nicolas Noxon

صفحة : ٢ — السيناريو النهائي

الصورة	الصوت
	المعلق
الهلب على عربة	كانت نسبة ضخامة هذه الأشياء مصدراً للابتهاج ، وكأنه مشهداً من رواية "رحلات جاليفر" إذ كان المطلوب عشرين حصاناً لجر هلب السفينة خلال شوارع بلفاست .
الرجال والهلب	حذر بضعة مراقبين أن هذا البناء العملاق مخيف ومهدد بالمخاطر من ضخامة مقاييسه ، ولكن مخاوفهم كان ينقصها الدليل ، لأن مصير هذه السفينة مازال يحير العالم ، وأصبح اسمها مرادفاً للمأساة .
لقطة بحركة أفقية إلى اسم "تيتانيك"	--عناوين الفيلم-- "أسرار تيتانيك" إنتاج الجمعية الوطنية الجغرافية تأليف و إنتاج نيكولاس نوكسون Nicolas Noxon تعليق مارتن شين Martin Sheen

إنتاج : شركة إنتاج تيتانيك
لتلفزيون الجمعية الجغرافية الوطنية

التاريخ : ٨ ديسمبر ١٩٨٦
الإنتاج : "أسرار تيتانيك"
تأليف : نيكولاس نوكسون Nicolas Noxon

صفحة : ١١ — السيناريو النهائي

الصورة	الصوت
	المعلق
الباحثون عن المخطوطة المهتمون بتيتانك يعيدون إلى ذكرياتها من آن لآخر	هناك ٢٤ ناج أحياء ومعروفين اليوم ولكن عدد المهتمين بتيتانيك يتزايد وقد وصل الافتتان بها إلى درجة الحمى وخصوصا بعد اكتشاف حطام السفينة .
تشييد " A – II "	في الثالث عشر من يوليو عام ١٩٨٦ ، تم تجهيز أول محاولة للوصول إلى تيتانيك بواسطة غواصة في ذلك الصباح .
بالارد Ballard وطاقمه يدخلون إلى الغواصة ألفين Alvin	سوف يغوص بوب بالارد واثنان من رفاقه إلى القاع في غواصة البحث "ألفين" .
	(٤) وفي حماس ، جعل بوب بالارد الأشياء تبدو كأنها سهلة جداً ، فقد كان لديه في هذا الصباح وعود عليه أن يفي بها .

إنتاج : شركة إنتاج تيتانيك
لتلفزيون الجمعية الجغرافية الوطنية

التاريخ : ٨ ديسمبر ١٩٨٦
الإنتاج : "أسرار تيتانيك"
تأليف : نيكولاس نوكسون Nicolas Noxon

صفحة : ٢٣ السيناريو النهائي

الصورة	الصوت
⑤	**المعلق** ⑥
داخل الغواصة	مقصورة الطاقم معزولة بطبقة من التيتانيوم سمكها سبعة أقدام مضغوطة بالمعدات ، وثلاثة رجال لا يهدأون .
ألفين في الماء	ألفين غواصة ذات تصميم مجرب سلفاً وموثوق فيه ، فهي رصدت الجبال من تحت سطح البحر ، وحددت موقع القنابل الهيدروجينية المفقودة وهي تقف فوق أشهر حطام سفينة في العصر الحديث .
إنزال ألفين إلى الماء	بمجرد إنزال ألفين إلى الماء أصبحت غواصة مستقلة عن السفينة الأم . ويمكن لطاقمها الاتصال بالسطح . . أما في الأعماق فإنهم أبعد ما يكونون عن طلب العون وكأنهم نزلوا على سطح القمر .

إنتاج : شركة إنتاج تيتانيك
لتلفزيون الجمعية الجغرافية الوطنية

التاريخ : ٨ ديسمبر ١٩٨٦
الإنتاج : "أسرار تيتانيك"
تأليف : نيكولاس نوكسون Nicolas Noxon

صفحة : ٢٤ السيناريو النهائي

الصورة	الصوت
	المعلق
لقطة قريبة بينما تغوص ألفين في الماء	للمحافظة على الطاقة الكهربية سوف تغوص ألفين في قاع المحيط بالسرعة التي تسمح بها الجاذبية، وسوف يستغرق الغوص البطيء ساعتين ونصف الساعة . . فترة الملل الإثارة المتزايدة .
	(المعمل المركزي- تصل ألفين إلى القاع وتتلقى التعليمات) A-II : ألفين.. Alvin هذه ..A-II حول
	⑦ ألفين : روجر .. Roger رالف .. Ralf نتابع المسار جيداً ، قطاع المقدمة يجب أن يكون عند متوسط ٨٠٠ متر ؛ و ثابت عند اتجاه ٢٣٠ درجة . . حول .
مزيد من الانتظار	⑧ يعلن بالارد أن بطاريات ألفين بدأت تفقد طاقتها . . وتعطل نظام الموجات الصوتية . . ويجب عليه أن يعتمد على تعليمات غير دقيقة واردة من السطح . ولا يستطيع أن يبقى في الأعماق لفترة أطول .

إنتاج : شركة إنتاج تيتانيك
لتلفزيون الجمعية الجغرافية الوطنية

التاريخ : ٨ ديسمبر ١٩٨٦
الإنتاج : "أسرار تيتانيك"
تأليف : نيكولاس نوكسون Nicolas Noxon

صفحة : ٢٥ السيناريو النهائي

الصورة	الصوت
	تزامن / صوت sync
	⑨ غرفة التحكم العليا : ألفين هذا A-II طبقاً للاتجاه، إنك تسير فوق الجزء الأمامي تماماً، و أقترح أن تأتي إلي مسار ٢-٨-٠ و تتحرك ٢٠٠ أو ٣٠٠ متر، حول. لا أصدق أنهم لا يرون إلا من عمق ٢٠ إلى ٣٠ قدم.
	غواصة بالارد ألفين : أتلانتس II، أتلانتس II هذه ألفين.
	إننا بالقرب من تيتانيك، حول.
	غرفة التحكم العليا : روجر، ألفين، نعرف أنك وجدت تيتانيك، حول.
	ألفين نحن نرسو في القاع، يبدوا أننا بالقرب من الأشلاء في المؤخرة لكنه تصور خاطئ. إننا نقرر ما سنفعله بعد ذلك، فنحن نفقد طاقتنا.
ألفين تستعيد طاقتها	⑩ بمجرد اكتشاف تيتانيك يجب أن يتوقف الغوص، قد يستغرق بالارد ساعتين ونصف الساعة ليعود للسطح.

إنتاج : شركة إنتاج تيتانيك
لتلفزيون الجمعية الجغرافية الوطنية

التاريخ : ٨ ديسمبر ١٩٨٦
الإنتاج : "أسرار تيتانيك"
تأليف : نيكولاس نوكسون Nicolas Noxon

صفحة : ٢٦ — السيناريو النهائي

الصورة	الصوت
	تزامن/ صوت sync
	(١١) بالارد : لدينا مشاكل مزعجة في الغواصة لذلك نوقف الغوص ونتجه فورا إلى أعلى ، أيقنت ذلك خلال عشر ثواني وكان الأمر هكذا ، لذلك سوف نضطر للعودة إلى السطح ونكمل غدا .
	المحاور : ماذا يحدث بعد ذلك؟
	بالارد : سوف يبقون على السطح طوال الليل ، فلديهم جرو مريض ولابد من معالجته ، سيستغرق ذلك طوال الليل .
إنزال السفينة إلى الماء مرة أخرى .	يتم إصلاح ألفين بسرعة ، ولكن الحالة غير محددة ، وقد تم تذكير الجميع بأن المشاكل الفنية والطقس السيئ أو كلاهما معا يمكن أن ينهي الرحلة .
قاع البحر POV (وجهة نظر)	هذه المرة يسير كل شيء حسب الخطة الموضوعة .

إنتاج : شركة إنتاج تيتانيك
لتلفزيون الجمعية الجغرافية الوطنية

التاريخ : ٨ ديسمبر ١٩٨٦
الإنتاج : "أسرار تيتانيك"
تأليف : نيكولاس نوكسون Nicolas Noxon

صفحة : ٣٩ — السيناريو النهائي

الصورة	الصوت
(١٢)	**المعلق**
استعراض لنموذج الحطام	من المثير للدهشة أن يستقر الحطام في جزأين كبيرين بينهما ١٨٠٠ قدم . وهذا يدعم كلام بعض شهود العيان الذين قالوا إن السفينة انشطرت إلى جزأين وهي تغرق .
حركة خلال الحطام	بين نصفي الحطام يقع مكان واسع من كتل الحطام ، وتتناثر خلال الحطام الكثير الأشياء العادية .
أشياء مختلفة	زجاجة شمبانيا مغلقة بسدادتها وفنجان على مرجل يزن ٥٧ طن ، حيث سقط ليسكن برفق منذ ٧٤ سنة .
	لم يجلب بالارد معه شيئا من تيتانيك إذ تعهد ألا يتدخل في الحطام ، ولكن ذلك كان قبل أن يصل إلى خزينة مساعد مدير الشئون المالية .

إنتاج : شركة إنتاج تيتانيك
لتلفزيون الجمعية الجغرافية الوطنية

التاريخ : ٨ ديسمبر ١٩٨٦
الإنتاج : "أسرار تيتانيك"
تأليف : نيكولاس نوكسون Nicolas Noxon

صفحة : ٤٠ السيناريو النهائي

الصورة	الصوت
الذراع الميكانيكية تدير مقبض الخزينة (١٣)	المقبض يتحرك ، ولكن الباب لا ينفتح ، على أية حال يقول الخبراء أن الخزينة أفرغت بواسطة الطاقم قبل أن تغرق تيتانيك .
صورة زيتية لتيتانيك ليلا	بعد اكتشاف الحطام ، أعيد إحياء قصة تيتانيك ، وقد روجعت في بعض الأحيان حتى تناسب الحدث الجديد .
مزج على عش غربان ضمن الحطام	الساعة ١١و٤٠ دقيقة يوم ١٤ابريل عام ١٩١٢.
لقطة قريبة CU للأسطول لقطة قريبة CU لمردوك Murdock	من عش الغربان إلى جبل الجليد من منظور أسطول فريدريك Fredrick وعلى الفور يدق الأسطول جرس الإنذار وصيحات من منصة ربان السفينة حيث يأمر القائد ويليام موردوك William Murdock أن تدار عجلة القيادة إلى اليمين والمحركات إلى الخلف .

إنتاج : شركة إنتاج تيتانيك
لتلفزيون الجمعية الجغرافية الوطنية

التاريخ : ٨ ديسمبر ١٩٨٦
الإنتاج : "أسرار تيتانيك"
تأليف : نيكولاس نوكسون Nicolas Noxon

صفحة : ٤١ السيناريو النهائي

الصورة	الصوت
عجلة القيادة ⑭ لقطة قريبة CU لسميث Smith	تخوض تيتانيك في الجليد - ومن المحتمل أن ذلك سبب بضعة انبعاجات بالقشرة الخارجية لجسم السفينة - لكنها كافية لكي توضح للقبطان ادوارد سميث Edward Smith بأن سفينته ستتدمر .
غرفة اللاسلكي في الحطام	القبطان سميث شخصيا يعود راجعا من منصة الربان إلى غرفة اللاسلكي حيث أرسل أول اتصال بوقوع الكارثة بعد منتصف الليل .
إشارة غرفة اللاسلكي	جهاز اللاسلكي في حالته البدائية وإشارة "النجدة" SOS جديدة على العامل المختص فيليبس Phillips .
مدخل الجيمنيزيوم في الحطام	صدرت الأوامر أن ينزل النساء والأطفال إلى قوارب النجاة ، فيتجمع بعض ركاب الدرجة الأولي بجوار القوارب في الجيمنيزيوم .

إنتاج : شركة إنتاج تيتانيك
لتلفزيون الجمعية الجغرافية الوطنية

التاريخ : ٨ ديسمبر ١٩٨٦
الإنتاج : "أسرار تيتانيك"
تأليف : نيكولاس نوكسون Nicolas Noxon

صفحة : ٤٥ ⑮ السيناريو النهائي

الصورة	الصوت
	المعلق
نافذة في الحطام	في إحدى مقصورات الدرجة الأولي المخصصة لفرد واحد كانت هناك امرأة ثرية تسافر وحدها ، كانت قوية الشكيمة وذات شخصية عملية ولا تطلب المساعدة .
لقطة قريبة CU لـ مولي براون Molly Brown .	ركبت قارب نجاة ، وتولت القيادة في جرأة . . . وقد عرفت منذ ذلك الحين بأنها "مولي براون التي لا تغرق" .
صورة زيتية – السفينة تسير .	والآن بدأ ١٥٠٠ شخصا يدركون أنهم على وشك الموت .
لقطة للفرقة الموسيقية	لكن مازالت الفرقة الموسيقية تعزف علي سطح السفينة بالقرب من المدخل المؤدي إلى السلم الكبير .

إنتاج : شركة إنتاج تيتانيك
لتلفزيون الجمعية الجغرافية الوطنية

التاريخ : ٨ ديسمبر ١٩٨٦
الإنتاج : "أسرار تيتانيك"
تأليف : نيكولاس نوكسون Nicolas Noxon

صفحة : ٤٦ السيناريو النهائي

الصورة	الصوت
	المعلق
صورة ثابتة للفرقة الموسيقية	لم يستطع أحد أن يؤكد أن الموسيقى كانت مستمرة، فكل الموسيقيين قد غرقوا، ولكن صارت فرقة تيتانيك الموسيقية وقائدها أبطالاً خالدين في هذه الكارثة البحرية.
صورة ثابتة لتمثال هارتلي Hartley	قليلون الذين كرموا القبطان سميث الذي تجاهل العديد من التحذيرات أثناء إبحاره في جرأة إلى قلب التاريخ، إذ غرق مع سفينته، وظلت كلماته الأخيرة مثار جدل.
رجوع إلى الوراء من صورة سميث Pullback	قال البعض إنه قال لطاقمه "كونوا بريطانيين" وقال البعض الأخر أنه قال "فلينجو كل رجل بنفسه".

إنتاج : شركة إنتاج تيتانيك
لتلفزيون الجمعية الجغرافية الوطنية

التاريخ : ٨ ديسمبر ١٩٨٦
الإنتاج : "أسرار تيتانيك"
تأليف : نيكولاس نوكسون Nicolas Noxon

صفحة : ٤٧ السيناريو النهائي

الصورة	الصوت
(١٧) لقطة قريبة CU لوحة تذكارية	**المعلق** (١٦) عندما انتهت رحلة تيتانيك ترك بوب بالارد لوحة تذكارية تكريما لأولئك الذين ماتوا هنا ، فتيتانيك هي أثرهم الباقي -في عمق أكثر من ميلين تحت سطح البحر .
صورة لتيتانيك (١٨) لقطات تحت الماء	**بالارد** (١٩) إنها ذكرى خالدة لهذه الفترة من الزمن . ذكرى لأخطاء الجرأة . . إنها بضعة أشياء تجمعت معا وهي الآن في قاع المحيط ، هذا المكان الهادئ جدا . . والذي ترقد فيه لكي تستريح في نبل وشموخ . --- النهاية --- إخراج جراهام هيرلي Graham Hurley د . روبرت ، د . بالارد D. Robert, D. Ballard المنتج المساعد تريزا كوينيج Teresa Koenig تصوير بول هولستون Paul Houlston لي ماندر Lee Mander مونتاج جورج ستامر George Stamer موسيقى كريج سافان Craig Safan

التعليقات:

١- تعتمد الجمعية الجغرافية الوطنية نظام العمودين التقليدي في أسلوب كتابة الأفلام التي تنتجها : الصورة على اليسار و الصوت على اليمين ، (هذا في حالة الكتابة باللغة الإنجليزية . أما هنا في حالة اللغة العربية فالعكس هو المتبع) .

٢- ناحية الصورة هنا هو ما يشاهده الجمهور ، ومن الواضح أنها لقطات تسجيلية منتقاة بعناية من مختلف أرشيفات الفيلم .

٣- شرائط التعليق هنا مزدحم وفيه تطويل أكثر مما يلزم في أي فيلم عادي ، ومع ذلك يوضح نوكسون فيما بعد أن المعلومات التي قدمت كانت ضرورية لفهم موضوع الفيلم ، ولعلنا نلاحظ كيف نقل نوكسون العموميات و المجردات إلى مصطلحات يمكن أن يفهمها المشاهد :

"ثلاثة ألاف رجل يعملون" ، "لمدة أكثر من عامين" ، "جبل من الصلب" ، "جسم يمتد إلى مساحة أربع مباني" ، "محركات في حجم مبنى من ثلاثة طوابق" .

● القفز مباشرة إلى الحاضر، حيث يقدم لنا نوكسون، في صفحة ٢٢ من السيناريو، المحاولات الأولى للوصول إلى تيتانيك بواسطة وودزهول Woods Hole / البحرية الأمريكية:

٤- أسلوب تركيز الاهتمام : الإشارة إلى أن شيئاً ما قد يتم بشكل خاطئ يجذب انتباه المشاهد تلقائياً .

٥- تحقيق الفضول : النظر إلى الغواصة من الداخل .

٦- المعلومات عن ألفين من ناحية ، و استعراض جدارتها و استحقاقها للمهمة من ناحية أخرى في سياق عرض إنجازاتها السابقة .

٧- لأنه يفهم جيداً مقدار التعليق الذي كتبه لهذا السيناريو ، فإن نوكسون لديه ميزة إضافة الحياة له من خلال عنصر تزامن حركة الشفاه مع الصوت داخل الصورة .

٨- تزامن حركة الشفاه له حدود أيضاً ، رغم ذلك ، كما في هذا الجزء إذ ينقل التعليق المعلومات أكثر اختصاراً مما ينقلها الكلام المباشر .

٩- وبالفعل فإن صفحة كاملة من تزامن حركة الشفاه يولد لدى المشاهد إحساساً بالممارسة والتوتر . ذلك أن سطوراً مثل : "لا أصدق أنهم لا يرون إلا من ٢٠ إلى ٣٠ قدماً" ، "إننا نفقد الطاقة" تزيد في مجملها من أثارة المشاهد .

١٠- العودة إلى التعليق وقبول القرار وساعتين ونصف من الملل تقع في ٢٤ كلمة .

١١- كلمات مثل الثقة والكفاءة والصمود، قد أفادت جداً أثناء كلام أحد المسئولين.

● في صفحة ٣٩ من السيناريو:

١٢- تحديد موقع تيتانيك، وإصلاح الغواصة ألفين Alvin ، واكتشاف السفينة الغارقة الذي يستمر. . أولا المشاهد الخارجية التي تم تنفيذها، ثم يجري تنفيذ المشاهد الداخلية، حيث التقطت الآلاف من الصور، و ظلت خريطة تيتانيك المفصلة تتطور، و نموذج مكان الحطام يجعل الموقف تحت الماء مفهوماً بشكل أسهل، كما أن الإبداع في ابتكار مثل هذه الأساليب هام جداً لكاتب السيناريو.

١٣- هنا يستخدم نوكسون التحريك و بعض لقطات من الفيلم الروائي القديم لكي يأخذنا إلى الماضي. . . "ليلة غرق تيتانيك".

١٤- الصور الثابتة ساعدت في بناء إحساس بالواقعية. . إلى جانب اللقطات التي يتم تصويرها تحت الماء، مع زيادة التحريك.

● في الصفحات الأخيرة من السيناريو ٤٥، ٤٦،٤٧:

١٥- التعليق والمرئيات، والاهتمام الإنساني يمهد لخاتمة الفيلم.

١٦- يغطي نوكسون قصة تيتانيك. . ولكنه يترك دكتور بالارد باعتباره قائد الحملة (رحلة الاستكشاف) يروي ذكرى هذه السفينة العظيمة.

١٧- يقدم لنا مشهد اللوحة التذكارية تواصلاً مع صوت بالارد في كلماته الختامية. إنها لمسة تساعد في تجنب الارتباك عند المشاهدين.

١٨- ينمي فيلم "أسرار تيتانيك" روحاً في ذاته، وليدة رؤى كاتب السيناريو عندما يربط بشكل موجز صورة تيتانيك الأخيرة باللقطات التي تصور تيتانيك تحت الماء.

١٩- والسيناريو في مجموعة، مع كلمات بالارد يبقى ذكرى تيتانيك التي تقر بأن الغطرسة هي أحد أشكال القدر الذي استقر بها الآن في هدوء في أعماق المحيط.

نوكسون يجيب على بعض الأسئلة

هل تعمل ككاتب حر تماماً؟

نوكسون: أنا كاتب سيناريو حر، ولكني أقوم بالمشروعات التي تستغرق فترات طويلة. . فهذا العمل الذي أقوم به حالياً سوف يستغرق عام على الأقل.

وما هو هذا المشروع؟

نوكسون: إنه فيلم أخر للجمعية الجغرافية الوطنية -فيلم بمناسبة احتفالها المئوي- وأنا المسئول فيما يتعلق بالسيناريو.

كيف تم تكليفك بفيلم "تيتانيك"؟

نوكسون: أعتقد أنهم اختاروني لأني قدمت أفلاماً كثيرة تحت الماء من قبل. كما كنت مقبولاً من دكتور روبرت بالارد Robert Ballard الجيولوجي ومكتشف أعماق البحار، و الذي رأس الرحلة لتحديد موقع و اكتشاف تيتانيك —و كنت مقبولاً أيضاً من قبل الجمعية الجغرافية الوطنية.

كم استغرقت كتابة سيناريو تيتانيك؟

نوكسون: من البداية إلى النهاية، استغرق إنتاج الفيلم كله حوالي أربعة شهور، واستغرقت كتابة التعليق أسبوعين ونصف الأسبوع.

ما الذي جعله يتم بهذه السرعة؟

نوكسون: الميزة البارزة التي حصلت عليها أنني كنت مصاحباً للرحلة، وهذا أعطاني وقتاً إضافياً لكي أفكر و أعد الخطة، فقرأت كل ما يتعلق بتيتانيك فوق الحطام.. وكنا في عجلة.. وإذا كان السيناريو جيداً فيعود هذا جزئياً إلى التحضير الجيد.

من الواضح أن السيناريو لم يكن به قائمة كاملة باللقطات؟

نوكسون: ذلك مستحيل. في عمل كهذا، لا يمكن للمرء أن يتنبأ بالتحديد بما سيحدث، ولذلك فالأشياء التي تخطط لها قد لا تفلح في كثير من الأحيان، وهناك أسباب أخرى، منها أنك تواجه تفاصيل لم تكن تتوقعها و لكنها تثير الاهتمام.. و من الغباء ألا تستفيد من هذا، ولذلك فإن الرهان هو ألا تقيد حركتك وأن ترهف سمعك وأن تساير تدفق الأحداث.

ولكن هل كان السيناريو مكتوبا قبل الحدث الفعلي؟ وفيما يتعلق بالحركة الحية للحملة، هل خططت مسبقا خط التطور بقدر الإمكان؟ إنك لم تكتب وفقا لما تم تصويره بعد الحدث؟

نوكسون: في تيتانيك.. وفي أغلب أفلامي.. لا أكتب التعليق حتى يتم عمل المونتاج، وحتى ذلك الحين يكون التطور المكتوب للفيلم هو كالتالي:

كتابة معالجة للموضوع (إذا كان ذلك ضرورياً).

إطار عام للتصوير Shooting (غالباً ما تتم مراجعته أثناء التصوير).

إطار عام للمونتاج (غالباً ما يراجع أيضاً).

مسودة التعليق للعروض السينمائية الخاصة بالموافقة (إن كانت مطلوبة).

تتم كتابة التعليق النهائي — لكي يتناسب مع الشكل النهائي للصورة.

وحتى نشرح هذه العملية بأقصى اختصار ممكن، فإننا نخطط لكل ما يمكننا، ثم نغير هذه الخطة لكي تلائم الواقع. لكن في النهاية تهيمن الصورة على الكلمات، وتتم كتابة التعليق النهائي لتدعيم القصة المرئية.

هل تعتبر هذا الفيلم عملاً تجميعياً: تتجمع القطع و الأجزاء فيه من مصادر مختلفة؟

نوكسون: نعم ولا . . بعض خلفيات المادة تجميع بالطبع ، و لكن المادة في مجملها -الإعداد للرحلة ، والرحلة نفسها- صورناها بأنفسنا .

بمعنى أخر، هل كنتم قادرين على تحديد المشاهد المصورة التي تريدونها؟

نوكسون: كنت أعمل على نحو ما بالتعاون مع طاقم عمل انجليزي ، ولذلك كانت احتياجاتنا كلها يجب أن تتحقق ، وكان هناك قدر معين من المفاوضات . . ولكني حصلت على قدر جيد لم أكن لأحصل عليه بدون مفاوضات .

هل تصنف فيلم "أسرار تيتانيك" كفيلم سينمائي في المقام الأول أم هو شريط فيديو، أم تراه ماذا؟ أما إذا كنت ترى أنه مزيج بين السينما والفيديو، فما هي مميزات كل أسلوب منهما في هذا الموقف المحدد؟

نوكسون: تيتانيك فيلم فيديو ، و نحن صورنا الفيديو بنفس الطريقة التي نصور بها السينما ، كما أن عملية المونتاج متشابهة ، وفي هذا السياق تجد أن الميزة الأكبر للفيديو هي السهولة التي يمكن أن تصور بها مقداراً كبيراً من المادة ، وهذا هو العيب أيضاً لأنك تفقد الاعتناء وتشعر بالكسل .

هل كنت موجوداً أثناء المونتاج؟

نوكسون: أجل . . لقد كنت أوجه عملية المونتاج . و أنا أفعل ذلك في كل أفلامي تقريباً .

لماذا؟

نوكسون: لأنني أعرف ما أفكر فيه ، وكيف أرى الفيلم ، لأن قيام شخص أخر بالمونتاج -يعني انه يراه بشكل مختلف بالتأكيد وليس العكس ، وسوف يهمل النقاط التي أريد أن أبرزها ، وعندما يحدث ذلك فمن الصعب أن تتدخل في النهاية .

يدهشني والسيناريوهات على ما هي عليه أن أجد هذا السيناريو قصيراً بالقياس إلى عدد صفحاته؟

نوكسون: أجل . . ولكن أي شخص يمارس المهنة سوف يلاحظ أن التعليق فيه طويل . أنه أطول سيناريو كتبته لفيلم مدته ساعة . إن فيه كلمات كثيرة ، وأنا أنتمي إلى المدرسة التي تقول إن القليل أفضل . فأنا أحاول أن أكتب السيناريو بأقل ما يمكن من كلمات . وقد أشك في دوافعي إن طال مني شيء ولو قليلاً . . قد تساءلت هل أنا أحببت كلماتي .

وهل تجد ذلك في هذا السيناريو؟

نوكسون: هذا السيناريو ضخم جداً ، لدرجة أنني شككت في قواي العقلية ، فراجعته مراراً و تكراراً ، وأجريت اختبارات الحمض النووي لكل سطر فيه لفحص ضرورته ، واكتشفت أن كل

شيء في مكانه ويحتاجه السيناريو. أعني بأنه فى أفضل حال رغم أن فيه إسهاب في الكلمات، إذ لم أعتقد أنه يمكن سرد القصة في كلمات أقل ولكن ذلك مازال يقلقني.

لماذا تظن أنه أطول مما يجب؟ هل يمكنك أن تذكر لنا أي سبب ذلك؟

نوكسون: حسناً، أعتقد أن بعض الناس يحتاجون أحياناً أن يعرفوا أكثر من حاجتهم للجلوس و النظر للأشياء التي لا معنى لها، ولكي نفهم هذا الفيلم فإننا نحتاج إلى خلفية وكلمات وتعليق، وهذه هي الطريقة الوحيدة التي نقدم بها ذلك.

لنترك السيناريو جانباً للحظة.. لقد أدهشني توليفة الفيديو و الموسيقى لأنها مؤثرة بشكل مذهل -فهل قمت ككاتب ومنتج- بدور رئيسي في اختيارها؟

نوكسون: لقد عملت مع مؤلف الموسيقي، وكنت أقرر متى وأين نحتاج الموسيقى. إن هذا الانغماس الحميم في كل مرحلة من مراحل الإنتاج هو أسلوبي، وكل كاتب سيناريو (على الأقل في السينما التسجيلية) يجب أن يسعى إلى هذا إن كان يريد أن يكتسب الخبرة و الاهتمام بالفنون ومختلف المهن المرتبطة بالسينما، ولهذا السبب و بهذه الكيفية يتحول كثير من كتاب السيناريو إلى منتجين، أنهم يكتشفون أن كتابة السيناريو وحده لا يضمن جودة الفيلم، وسعياً لمزيد من التحكم ينتهي بهم الحال إلى أن يصبحوا منتجين. فهناك عدد قليل من الكتاب الذين يكتبون السيناريو فقط في السينما التسجيلية.. والتأليف جزء كبير من عملية الإنتاج.

لقد حقق الفيلم نجاحاً كبيراً.. أليس كذلك؟

نوكسون: لقد حقق نجاحاً فعلاً، ورغم ذلك فإن الأمر الأكثر إثارة بالنسبة لي هو أنه حقق نجاحاً في الفيديو المنزلي. في الحقيقة أنه أكثر أفلام الفيديو غير الروائية nonfiction مبيعاً حتى الآن فهو يحتل المركز الخامس في مبيعات شرائط الفيديو كاسيت، وهذا الأمر كان مفاجئاً لنا نحن الذين نصنع هذا النوع من الأفلام، وقد عرفت أنه سوف يعرض بالتليفزيون، ولكني لم أعرف موعد إذاعته حينما كنت أعمل فيه، ولم أكن أعرف أين ستتم الفواصل الإعلانية، ولكني كنت يومياً أمام شاشة المونتاج، ولذلك وجدت نفسي أفكر فيه في إطار ردود فعلي، و ما أريد أن أعرفه لو أنني أشاهده كمتفرج في غرفة المعيشة، وكان ذلك هو دليلي.. وأجريت المونتاج في إطار هذه الفكرة.

وأستمر تيتانيك يدهشني بنجاحه، وعندما عرض في محطة تليفزيون تيرنر سجل أعلى معدلات المشاهدة في نظام الكابل غير المدفوع. أنه لأمر ممتع حقاً أن يكون فيلمك خارج المنافسة. **والسؤال الآن هو، "هل نستطيع أن نكرر ذلك؟"**

فصيلة جنود Platoon
(القصة والسيناريو المكتوبان مباشرة إلى السينما)
تأليف: أوليفر ستون

أمضى "أوليفر ستون" نفسه ١٥ شهراً في فيتنام كجندي في فرقة المشاة الخامسة والعشرين، وخرج من الخدمة العسكرية بنجمة الشجاعة البرونزية وعدد من أوسمة القلب الأرجواني (وسام الشجاعة الأمريكي). وقد كتب "ستون" سيناريو "فصيلة جنود" باعتباره عملاً يحمل شغفاً شخصياً، وحكاية أخلاقية تنضح بالدماء وتثير العواطف الجياش، وتعلق بالذاكرة كالأغصان المتشابكة في الأدغال. والفيلم بالتأكيد هو أحد أكثر الأفلام المثيرة للجدل في السنوات الحالية، فهو يركز على تجارب جندي شاب يافع منذ وصوله إلى القاعدة الجوية (مهبط الطائرات) مروراً ببقائه على قيد الحياة مع أربعة رجال من جنود الدورية، وإصابته بطلقة، ونقله في النهاية تحت وطأة الألم المضني من القاعدة في طائرة هليكوبتر.

ولد "أوليفر ستون" عام ١٩٤٦، ونشأ في (كونيكتكت) و(نيويورك سيتي) وكان يميل إلى الكتابة منذ الطفولة، ولكنه أتجه بدلاً من ذلك إلى حياة الانطلاق والسفر، بعد أن دخل الجامعة ثم ترك الدراسة، وكتب رواية وفشل في نشرها.

ثم جاءت الخدمة العسكرية في فيتنام. وخرج منها وعاد إلى الولايات المتحدة عام ١٩٦٨. ثم كتب "فصيلة جنود" علم ١٩٧٦. وبين الأعوام ١٩٦٨، ١٩٧٦ درس السينما في جامعة نيويورك سيتي (في G.I BILL) على يد المخرج الشهير "**مارتن سكورسيزي**" وتخرج عم ١٩٧١. فكتب سيناريوهات وأخرج بعض الأفلام الصغيرة، أغلبها من أفلام الرعب، وشارك بعد ذلك بقوة في كتابة سيناريوهات مثل "قطار منتصف الليل" (الذي فاز عنه بجائزة الأكاديمية عام ١٩٧٩) و"**الوجه ذو الندبة**" Scare Face و"**سلفادور**".

وقد ظل سيناريو "**فصيلة جنود**" حبراً على ورق، رغم أنه حاول تسويقه في كل مكان في هوليود، ولكن لم يرغب أحد في المراهنة على إمكانيات نجاحه تجارياً حوالي عشر سنوات حتى عام ١٩٨٦.

وبمجرد أن أنتج الفيلم تباينت ردود الأفعال، إذ أبدى الجمهور والنقاد إعجابهم بالواقعية الشديدة التي التزم بها ستون في فيلمه، والطريقة اتي مزج فيها بين الحدث المتفجر والهدوء المؤلم التوتر المتوقع. وحتى المشاهدين الذين حاولوا إثبات أن الكثير من

المشاهد التي رسمها ستون كانت مشوهة، اعترفوا بمهارته في السيطرة على الشخصيات، والأسلوب الذي لون به الرؤية الشاملة للحرب في فيتنام بنغمة غريبة ومريرة.

والنتيجة النهائية كانت الفيلم الذي احتشدت له دور العرض السينمائي، وظهر اسمه على غلاف مجلة التايم مع ملخص واف، وقد رشح الفيلم لجوائز الأكاديمية كأحسن سيناريو وأحسن إخراج.

فصيلة جنود ①

② **(القصة والسيناريو المكتوبان مباشرة للسينما)**

(أوليفر ستون)

حقوق الطبع محفوظة لأوليفر ستون ١٩٧٦

③

Ixtlan, inc.
9100 sunset Boulevard
Suite 355
Los Angeles, California 90069
10 February1986

FADE IN:

1. A QUOTATION AGAINST A BLACK SCREEN:

(4)

"REJOICE, O YOUNG MAN, IN THY YOUTH..."

ECCLESIASTES

The sound now of a C-130 air cargo plane roaring over us and we cut sharply to:

2. EXT: AIRSTRIP -BASE CAMP - VIETNAM - DAY

As the C-130 coasts to a stop, the hatch rotating down on a hot, dusty lifeless airstrip somewhere in Vietnam. Nothing seems to live or move in the midday sun.

TITLES RUN.

(5) A DOZEN NEW RECRUITS step off the plane, unloading their duffel bags, looking around like only the new can look around, their hair regulation-clipped, crisp, new green fatigues fitting them like cardboard.

(6) CHRIS TAYLOR is just another one of them - as he turns into a tight closeup, to look at a motorized cart pulling up alongside...He's about 21. Newmeat. His face, unburned yet by the sun, is tense, bewildered, innocent, eyes searching for the truth.

(7) They fall now on a heap of BODY BAGS in the back of the cart. Two Soldiers begin loading them onto the plane. Flies - hundreds of flies - buzz around them, the only cue to their contents.

GARDNER (next to Chris, Southern acce
That what I think it is?

SOLDIER 1 (a look)
I guess so...

An uncomfortable look between them.

SERGEANT
Okay, let's go...

(8) As they move out, Chris' eyes moving with the body bags being loaded onto the plane. Moving over now to a motley HALF DOZEN VETERANS bypassing them on their way to the plane. They look happy. Very happy, chatting it up.

صورة من السيناريو الأصلي لفيلم فصيلة جنود

١ ظهور تدريجي : **عبارة قصيرة على شاشة سوداء**

④ "أبتهج أيها الشاب ، في شبابك . . . . "

كتاب الحكمة*

الصوت الآن لطائرة مؤن سي ١٣٠ تزأر وهي تحلق فوق رؤوسنا ونحن نسلك طريقاً مختصراً بشكل حاد إلى :

٢ **خارجي: مهبط الطائرات —معسكر القاعدة —فيتنام —نهار**

بينما تهبط الطائرة سي ١٣٠ لكي تتوقف ، تدور فتحتها إلى أسفل مهبط طائرات حار وغبر وبلا حياة في مكان ما في فيتنام . لايبدو أن شيئاً فيه حياة أو حركة في شمس الظهيرة .

تنزل العناوين.

⑤ إثنا عشر جندياً مستجداً ينزلون من الطائرة ، يرمون مخلاتهم وينظرون حولهم كمستجدين ، طريقة قص شعورهم المجعدة ، وثيابهم الخضراء المفرودة تناسبهم وكأنها علب من الكرتون ،

⑥ "كريس تايلور" هو مجرد جندي منهم —يلتفت في لقطة قريبة جداً لكي ينظر إلى عربة ذات موتور وهي تتوقف جانباً . . عمره حوالي ٢١ سنة . وجه جديد لم يلفحه الشمس بعد . متوتر . . مرتبك . . بريء . . عيناه تبحث عن الحقيقة .

⑦ نزلوا الآن على كومة من أكياس الجثث في خلفية العربة ، بدأ جنديان يحملانها إلى الطائرة —المئات من الذباب تطن حولها ، وهي الإشارة الوحيدة إلى محتوياتها .

جاردنر (بجوار كريس ، بلهجة جنوبية) :

هي كذلك على ما أظن

جندي (١) (نظرة) :

أظن ذلك . .

يتبادلان نظرة غير مريحة فيما بينهما

الشاويش:

لا بأس . . فلنذهب

⑧ بينما يخرجون ، تتحرك عينا كريس مع أكياس الجثث وهي تحمل على الطائرة ، يتحركون الأن في اتجاه ستة من جنود المشاة مبعثرين على الطريق ، ويمرون بهم في طريقهم إلى الطائرة . يبدون سعداء . . في غاية السعادة ، ويتجاذبون أطراف الحديث عن الجثث .

---

* كتاب الحكمة هو أحد النصوص الدينية المعترف بها في اليهودية والمسيحية

٢٠ تكملة (Contd)

صوت كريس من خارج الصورة (يكمل خطابه)

⑨ بالطبع لا يريد أبي أو أمي أن آتي. لقد أرادوا أن أكون مثلهما — محترم.. اعمل بجد وأكسب مائتي دولار في الأسبوع، وبيت صغير، وأسرة. لقد دفعاني إلى الجنون بعالمهما الملعون، جدتي، إنك تعرفين أمي، لا أريد أن أكون ولداً أبيضاً في وول ستريت. لا أريد الحياة التي يقرارنها لي مقدماً.

نسمع صوتاً عنيفاً وغليظاً، بينما تدفع الريح فرع شجرة كبير على أرض الغابة.. يبدأ كريس وهو يحدق في اللا شيء.. ينظر في ساعته ثانية.

صوت كيس من خارج الصورة

أعتقد أنني كنت دائماً محصناً ومتميزاً

⑩ أريد فقط أن أكون مجهولاً.. مثل سائر الناس. أودي واجبي لبلادي. أفعل ما فعله جدي في الحرب العالمية الأولى، وما فعله أبي في الحرب العالمية الثانية. أعرف أن هذه الحرب هي حرب

⑪ جيلي.. حيناً ها أنا ذا.. مجهول.. لا بأس.. مع مجهولين مثلي يهتموا لأمري. لقد جاءوا من أقصى البقاع، أغلبهم من مدن لم تسمعي عنها —بولاسكي، تينسي، براندون، ميسيسيبي، بورك بيند، أوتاوه، وامبابن بنسلفانيا. لم يقض أغلبهم أكثر من سنتين في المدرسة الثانوية، وربما لو أنهم محظوظون لانتظرتهم وظيفة في أحد المصانع عندما يعودون. لكن أغلبهم لن يحصلوا على شيء، إنهم فقراء منبوذون في مجتمعنا، ومع ذلك يحاربون من أجل مجتمعنا وما نسميه أمريكا. إنهم سقط المتاع، وهم يعرفون ذلك، وربما لهذا السبب يسمون أنفسهم "الخنازير" Grunts لأن الخنزير يمكنه أن يأخذ أي شيء. إنهم العمود الفقري لهذه البلد.. جدتي إن أفضل شيء رايته في حياتي هو القلب والروح اللذان وجدتهما في

⑫ النهاية... وجدتهما في الوحل. ومن هنا أستطيع أن أبدأ من جديد، وأكون شيئاً يمكن أن أفخر به.. دون حاجة إلى التزييف. ربما.. أستطيع أن أرى شيئاً لم أعرفه حتى الآن. أفتقدك.. أفتقدك جداً. قولي لأمي إني أفتقدها أيضاً.. كريس

* كتاب الحكمة هو أحد النصوص الدينية المعترف بها في اليهودية والمسيحية

٩٨ **تكملة (Contd)**

إتخذ كريس قراراً واعياً، يتقدم شيئاً فشيئاً، يحمي نفسه بجذوع الأشجار والتلال، يرقد بعيداً عن مرمى إطلاق النار، يحاول أن يقترب من ليرنر.

⑬ يتابع فرانسيس تقدمه بنظرات متحمسة.

ويتقدم فوشينج ببندقية م٦٠، ويتقدم هارولد رافعته Loader، وأحزمة الذخائر تصفق بعنف على أجسامهم. يطلق فوشينج النار من زاوية. ويقوم بتغطية كريس، ثم يسقط بانفجار.

٩٩ **خارجي: نقطة في الأمام —الغابة —نهار (رذاذ لمطر)**

يطلق كريس دفعة طلقات أخرى، ويزحف بالقرب من ليرنر، يحاول التأكد من أنه مازال حياً.

•

كريس:

ليرنر! ليرنر، هل تسمعني يا رجل؟

ليرنر يئن، سلسلة طلقات AK قوية تغطي المكان.

يهتز ليرنر في تشنج من تأثير ما حوله.

يكتشف كريس الكمين. في حفرة في الأرض على بعد خمسة وعشرين متراً. يطلق دفعة طلقات من سلاحة (AK) ليعيد تعبئته من جديد. أجنبي (عدو) قذر مازال حياً (a live gook)

يطلق كريس وابلاً من الرصاص في إتجاهه، ولكن العدو يختفي داخل الحفرة. وفي هذه اللحظة يدرك كريس أنه حان الوقت للنيل منه الآن. فإن كان ينوي ذلك، فلابد أن يتحرك قبل أن يعيد الرجل تعبئة سلاحه.

⑭ يخرج كريس قنبلة يدوية، وينتزع صمامها، ويجعل توقيت التفجير يعمل، بينما يقفز على قدميه ويجري في اتجاه حفرة العدو. يركز.. يركز.. سوف تنفجر تلك الرأس في أي ثانية مع البندقية المحشوة بالذخيرة حديثاً وتمزق رأسه.

لم يلق كريس القنبلة في اتجاه الحفرة بالضبط. كان لابد أن يكون إلقاء القنبلة محكماً. فلن تكون أمامه فرصة أخرى. ترك الغطاء والشظية وتدحرج بعيداً. جاء الرمي متقناً والقوس الذهبي الذي أخذه مسار القنبلة وهي تطير ثبته في مكانه (مثل لاعب البيسبول) وتمايلت بإتقان إلى داخل الحفرة. كان الانفجار مكتوماً. ولكنه كان مميتاً.

⑮ يزحف كريس وقدماه ترتعشان، وقد ارتسمت على وجهه نظرة لم يكن يصدق ما فعله. يرفع بندقيته M16 أمامه، ويتقدم نحو الحفرة. يفحص من فوق فوهة البندقية لكي يرى ما حدث للرجل المشوه بشدة الملتوي في القاع.

صفحة ١٢٢

نهاية (أ)

١٦١ **خارجي: حد خارجي (محيط) ١٣- نهار**

"راه" عند حافة النطاق الشجري، صوت وقع خطوات يلازمه وهو يترنح. يقبض يده الأخرى، ويشير بهما وهو يصرخ.

راه:

(١٦) يااااااا !!!

تحدي وكبرياء، افهمني، أنا راه — ولا أحد مثلي في العالم

١٦٢ **خارجي/ داخلي: حد خارجي ١٣ - هليكوبتر - LZ نهار**

الهليكوبتر بالصليب الأحمر الضخم المرسوم عليها —ترتفع الآن في السماء. تحت تأثير المورفين يطل كريس على النمل الذي يتماوج بأسفل.
الآن.. الأشجار والحطام. والهليكوبتر تتحرك بسرعة فوق الأشلاء. تتعلق الغابة بذاكرة كريس إلى الأبد وهو ينظر إلى الخلف وتنحدر دموع غزيرة هادئة من عينيه.

صوت كريس (من خارج الصورة)

(١٧) أعتقد الآن بالنظر للخلف، أننا لم نقاتل العدو، لقد قاتلنا أنفسنا.. كان العدو فينا.. انتهت الحرب بالنسبة لي الأن. ولكنها ستظل في ذاكرتي طوال حياتي. لأنني متأكد أن اليأس سوف يقاتل بارنز من أجل ما يسميه (راه) الحفاظ على روحي. فهناك أوقات شعرت فيها كأنني الطفل المولود لهذين الأبوين.. ليكن ما يكن فنحن أولاء الذين فرض علينا أن نبني من جديد، وان نعلم الآخرين ما نعرف، وان نحول ما تبقى في حياتنا لنوجد الخير و المعنى في هذه الحياة.

(١٨) تندفع الموسيقى الآن بأقصى قوتها، بينما تعرض أجزاء من الفيلم مع كتابة اسم كل ممثل — بعضهم بنظرات بهلوانية سخيفة، والبعض الأخر رزين ومندهش.
جاردنر وكينج وراه وليرنر وساندرسون وماني وبيج هارولد —وكل الشباب.. ثم يبدأ بارنز في الظهور في الكاميرا بهدوء. وفي النهاية إلياس —وقد خلع قميصه وهو يحمل وعاء به عشب في يده، بإبتسامته العريضة الجميلة.

- النهاية -

١- لاحظ أن أسم الفيلم كان "فصيلة الجنود" The Platoon في سيناريو أوليفر ستون ولكن الفيلم تم تصويره بعنوان "فصيلة جنود" Platoon. أحس شخص ما بأن عنوان السيناريو بدون أداة التعريف يكون له تأثير أفضل.
٢- السيناريو بالكامل من تأليف أوليفر ستون و قد استحق التقدير على القصة والسيناريو.
٣- تثير السنوات العشر الفجوة بين تاريخ كتابة السيناريو وإنتاجه اهتماماً كبيراً.

● صفحة (١) في السيناريو.

٤- السخرية والمرارة الواضحة في الآية التوارتية المستشهد بها في بداية اللقطة.
٥- المجندون الجدد يصلون إلى المنصة الرئيسية. حالتهم ومكانتهم تأسست بشكل بصري، دون كلمات - قصات شعورهم وثيابهم الجديدة؟-
٦- الشخصية الرئيسية "كريس تايلور" يتم تقديمها، وتتضح أهميتها من خلال "اللقطة القريبة جداً" Tight Close Up وهي لقطة توكيدية. ويوضح لنا ستون أنه موجود لكي يقدملنا حالة مزاجية وإحساساً، من خلال عبارته "عينان تبحثان عن الحقيقة" فكلمة عينان تبحثان يمكن تصويرها، أما "عن الحقيقة" فلا يمكن تصويرها. وهذا هو نوع الصياغة الذي يستخدمه ستون في هذا السيناريو غالباً.
٧- بناء التوتر من صدفة المفارقة: الحياة تتجسد في المجندين الجدد ويتم أداؤها على خلفية ظلال الموت الماثل في أكياس الجثث والذباب.
٨- المحاربين القدماء: المزيد من المفارقة والتوتر. فهؤلاء هم الناجون. وسعادتهم تزيد من حدة التورط في الخطر الماثل للمجندين الجدد.

● صفحة (١٥)

في أغلب الأحوال يرى نقاد "فصيلة جنود" في إطار العنف والدم، فالفيلم يركز على المخدرات والعنف والاغتصاب والشبق الدموي والتحقير وقتل الجندي لزميله. إذ تاهت عناصره الفلسفية واهتماماته الأخلاقية في اللهاث وراء الحدث. وبالفعل هناك أكثر من حوار تأملي منتقى من خلال الهياج والاضطراب. كما نلاحظ تطور الشخصيات وتماسكها على صفحة السيناريو الذي كتبه ستون.
٩- لعل خطاب كريس إلى جدته هو أحد الصيغ التي تبناها ستون لتقديم أفكار ليس من السهل طرحها أو تفسيرها بالصور. وهنا نتأمل أهداف كريس ومشاعره وردود أفعاله تجاه حياته السابقة.
ومن الجدير بالملاحظة هنا أيضاً أن الخطاب لجدة كريس. وقد جعل ستون

شخصيته الرئيسية تكتب للجدة وليس للوالدين، حتى يستطيع التعبير عن أعمق مشاعره بصدق وصراحة ودون قيود أو كبت قد يضطر إليها حين يكتب لوالديه.

١٠- الكبرياء والواجب اللذان تراهما هنا، هما المكونان الأساسيان لشخصية كريس. فلديه تراث يريد أن يتمسك به.

١١- فيتنام التي تخص ستون - التوجهات و الرؤى المتشكلة حيث رفاقه هم المعنيون والمرئيون من خلال عيون كريس.

١٢- الجنود الذين يخدمون معه في الجيش قد ساعدوه على تشكيل شخصية بطله. فهو يرى من خلال الأنا المزودة بالدروع أن الحرب قد دفعت هؤلاء الجنود إلى ارتداء الدروع لإخفاء شكوكهم ومخاوفهم وعدم كفاءتهم.

● صفحة ٧٤

١٣- التحرك خلال الغابة، تصل فرقة "كريس" إلى مرمى النيران- الكمين. أحد المصابين هو "ليرنر" وهو الرجل المقصود. ويتم عزله عن الآخرين، ويتقدم كريس ليراه.
الصفحة التالية لأحداث المعركة تتطور في مشاهد رئيسية Master Scene.
يصف ستون ما يحدث ويترك ما يراه المشاهد ويسمعه للمخرج (ستون نفسه في هذه الحالة) لكي يقسمها إلى لقطات. إنها خبرة محارب قديم في المعركة، صارت مرئية، وترجمت إلى صور وأحداث قابلة للتصوير وهو النوع الذي يجيده ستون.

١٤- يؤسس ستون الخطر - وبه يرفع درجة توتر المشاهدين.

١٥- نخرج من هذا التوتر (على الأقل مؤقتاً) حين ينجح كريس في إلقاء القنبلة اليدوية.

● صفحة ١٢٢ - الصفحة الأخيرة في السيناريو

١٦- "راه" شخصية ثانوية واضحة بقوة، وتظهر هنا باعتبارها رمزاً للتحدي في ذروة الأحداث وراء الحب الأبدي في مواجهة الكراهية التي أسس لها ستون.

١٧- صوت المونولوج من خارج الصورة الصادر من كريس هو مثال جيد للسبب الذي يجعل فيلم "فصيلة جنود" فيلماً فلسفياً وأخلاقياً كما أنه فيلم إثارة. وعندما يقول أن الناجين من حرب فيتنام لديهم التزام أن يحاولوا فيما تبقى في حياتهم أن يوجدوا الخير والمعنى في هذه الحياة. فالواجب والاستقامة والمبدأ كلها أشياء يمكن أن توضع في كلمات.

١٨- التغطية: لقطات الفيلم السريعة تختف الشخصيات تلخص رسالة الفيلم حول الإتحاد (الوحدة) والاختلاف في كل الرجال كما ظهر في الظلال الحادة التي رسمتها الحرب. وخصوصاً ما يتصل بالموضوع هو حقيقة أننا نختم الفيلم على

"بارنر" و"إلياس" ذلك أن الصورة في جوهرها تتوقف عندهما. وهذان الشويشان؛ الجنديان الاعلى في الرتبة، يجسد كل منهما بطريقته الخاصة الصراع بين الخير والشر الذي يكمن في قلب "فصيلة الجنود":

بارنر الذي وصفه "راه" في موضوع سابق من السيناريو "أن ذلك الرجل وضيع، دموي.. وروحه دموية.. يأتي من الجحيم. يتجول في هذه الغابات باحثاً عن شيطان فيتنامي أصفر لكي يقتله. وإلياس الهندي الأنيق كريم الشمائل الذي قضى ثلاث سنوات في نام Nam، ويظن أن القتل رخيص "أرخص شيء أعرفه" الذي يصف الموت بأنه مثل "صندوق القمامة العملاق" والذي يتمنى أنه إذا بعثت روحه من جديد، فإنه سوف يعود كالريح أو النار أو الغزال.

نادراً ما تكون رسالة ستون أوضح.

١٩
الجانب الآخر

أن تكتب سيناريو فهذا شيء، أما أن تتحدث مع الذين ينفذون السيناريوهات التي تكتبها فهذا شيء أخر، فرؤيتهم تختلف وتناولهم يتلاءم مع المشاكل المرتبطة بتحويل الكلمات المكتوبة على الورق إلى صور مرئية في قاعة العرض السينمائي أو على شاشة التليفزيون. ومع ذلك، ولأن هذه هي الحالة بالضبط، فإن آراءهم غالباً ما يكون لها قيمة لا نهائية في نظر كاتب السيناريو.

وما دام الأمر كذلك، فإننا نقدم لك آراء اثنين من العاملين في هذا المجال: محررة قصص، وكاتب سيناريو ومخرج أفلام.

محررة القصص جودي بيرنز Judy Burns :

انبهرت مبكراً بالسينما، وتأثرت أثناء سنوات دراستها بجامعة كاليفورنيا إيرفن في لوس أنجلوس بفيلم "**رحلة النجوم**"، فاندفعت إلى كتابة السيناريو، ثم اكتسبت خبرة كبيرة من فيلم "**مهمة مستحيلة**"، وبعد ذلك التحقت بوظيفة كاتبة سيناريو تحت التمرين في استوديوهات بارامونت، التي حققت شهرتها من خلال تقديم سلسلة من الأعمال عالية المستوى.

وتقوم جودي بيرنز حالياً بإنتاج "**سمكة الراي اللساع**" Stingray وهو عبارة عن حلقات تليفزيونية تقوم على الحركة والمغامرات، وقد عملت **بيرنز** قبل ذلك محررة قصة في مسلسلات "**رجل بستة ملايين دولار**"، و"**فتيات أمريكيات**"، و"**فيجاس**"، و"**نفوذ ماثيو ستار**"، و"**ت. ج. هوكر**". وشاركت أيضاً في إنتاج مسلسل "**ماكجيفر**". وهي ترى أن ما يحقق النجاح للسيناريو ويؤكده هو أن يكون عملياً ولاذعاً.

ما هو عمل محرر القصة بالضبط يا جودي؟

بيرنز: يختلف عمله حسب الحالة. وأعتقد أننا في مرحلة الإنتاج نجلس مع الكتاب ونسمعهم وهم يعرضون مادتهم ويقدمون أفكارهم للحلقات الجديدة من المسلسلات، ثم نحاول أن نحدد شكل تلك الأعمال. ونوجهها بشكل يتناسب مع نموذج العمل. ونساعد

الكاتب في استنباط خط درامي ينقل قصته من الفصل الأول إلى الفصل الرابع، كما نحاول إبعاد هؤلاء الكتاب عن القصص المستهلكة والحبكات التي سبق تقديمها من قبل.

هل تتعاملين مع الأفكار بقدر ما تتعاملين مع حرفية الكتابة؟

بيرنز: أجل.. ولنسلم جدلاً أن الجميع يعرفون كيف يكتبون السيناريو، ولذلك نعمل في إطار المفهوم، أكثر من وضع القلم على الورق. وبالنسبة للكاتب الجديد، فإننا نلتقي معه في جلسة تجمع المنتج، وواحداً أو اثنين من الكتاب العاملين في الشركة، و نستمع إلى ذلك الكاتب الجديد الحر free-lance القادم من الخارج وهو يقدم قصته.

وكيف يصل الكاتب الحر إليك ليقدم قصته المتميزة؟

بيرنز: هناك ثلاثة طرق: الأول: هناك الكاتب المشهور، ويمكن لوكيل أعماله أن يرتب له لقاء على أساس شهرته – بمعنى أن الشهرة مصاحبة لنوع القصص التي نريدها، فكاتب الكوميديا مثلاً، لن يكون مدعواً لتقديم سيناريو لفيلم حركة ومغامرات إن لم يكن له رصيد سابق من أفلام الحركة أيضاً.

وماذا عن كاتب له وكيل أعمال ولم يسبق أن بيعت أعمال له من قبل؟

بيرنز: إذا قال الوكيل أنه كاتب موهوب وبارع، وقدم مادة جديدة، تبدو مثيرة، عندئذ يمكنك أن تتحدث معه ليبدأ العمل.

وما هو الاحتمال الثالث؟

بيرنز: الاستسلام الهادي للسيناريو التأملي Spec Script، وهو السيناريو الذي يقدمه لك المؤلف وهو يجازف. إن يدي مفتوحة دائماً لهؤلاء، فقد دخلت شخصياً هذا المجال بسيناريو تأملي، ولا أذكر أن أحداً دخل إلى هذه المهنة بغير هذه الطريقة. وغالباً ما يصل هؤلاء الكتاب إلى المذاق الملائم. رغم أن السيناريو الذي يقدمونه ليس سليماً إلا أنك تسمح لهم بالدخول والبدء في العمل.

لدينا هنا جلسة لمناقشة القصة.. المنتج ومحرر القصة واثنان من الكتاب العاملين بالإضافة إلى الكاتب الحر.. ماذا يحدث عندئذ؟

بيرنز: نقدم للكاتب الحر كل المساعدة الممكنة، ونوضح له الثغرات والإيجابيات في السيناريو.. لأننا نتحدث أساساً مع مبدع.

وما هي الأخطاء الأكثر شيوعاً في السيناريو؟ وما الذي يصرفك عن السيناريو السيئ؟

بيرنز: أعتقد أنه إذا لم تترك شخصية ما أو موقف درامي تأثيرا واضحا خلال الست صفحات الأولى، فلابد أن هناك مشكلة في القصة فعلاً.. وهذا شيء خطير.

ولماذا يكون هذا الشيء خطيرا؟

بيرنز: لأن كل كاتب بارع، وكل محرر قصة يعلم منذ البداية أن لكل مشهد هدفاً. وربما يكون

هو هدف الشخصية أيضاً . فالهدف يطور القصة وينقلها إلى الأمام في اتجاه لحظة الذروة . وإذا لم أر أن القصة تتطور بداية من الصفحة الأولى ، فمن المحتمل أن أعيد السيناريو إلى كاتبه .

وما هي المناطق المهمة في السيناريو؟

بيرنز : العشر صفحات الأولى دائماً حاسمة ، وإن جاءني سيناريو تأملي (تخضع مادته للتأمل ويكتبه المؤلف كمجازفة) أو إذا كنت أقرأ سيناريو جديداً (لم يسبق تقديمه من قبل) فسوف أعرف ما إذا كان هذا الكاتب موهوباً أم لا .

وهل هناك مناطق حاسمة تقرئينها بشكل خاص؟

بيرنز : العشر صفحات الأخيرة ، فغالباً ما يصادف الكاتب مشكلة مزعجة في الفصل الأخير .

وكيف ذلك؟

بيرنز : يتكاسل فيجعل البطل ينفذ من المخرج السهل ، ويختار الحل الواضح ، وبذلك لا يصل بالمشاهد إلى القناعة الحقيقية لحظة الذروة ولحظة حل العقدة .

وما الذي تبحثين عنه أيضاً؟

بيرنز : التوصيف الجيد للشخصيات الدرامية .

وما الذي يصنع الشخصية الدرامية القوية في رأيك؟

بيرنز : أعتقد أنها الشخصية التي لديها شيء تقوله أو تفعله في هذا السيناريو بالذات . فإن لم يكن لدى الشخصية ما تقوله أو تفعله ، فلن تكون شخصية حية ، وذلك خطأ المؤلف . فإذا كانت الشخصية تصارع في القصة شخصيات أخرى أو أن الشخصية في مأزق تحاول الخروج منه في هذا السيناريو ، عندئذ يكون السيناريو جيداً ، أو على الأقل يكون لدينا أساس لسيناريو جيد ، سواء كان هذا السيناريو كوميدياً أو حركيا أو دراما رفيعة .

وما هو الوجه الآخر للعملة؟

بيرنز : إن كانت الشخصية ليس لديها ما تفعله حقيقة ، أو ليست في صراع مع شيء ، أو ليس أمامها هدف تسعى إلى تحقيقه في السيناريو ، أو أن الشخصية لا يمكن أن تتطور ، فنحن إذاً أمام مشكلة . لأنك إن كنت تكتب سيناريو لفيلم حركة ومغامرات مدته ساعة ، فلابد لك من شخصية رئيسية واحدة على الأقل ، بجانب الشخصيات الجوهرية الأخرى ، بمعنى أنك تحتاج إلى شخصية تتحرك بها القصة ، وغالباً ما يكون لديك ثلاث أو أربع شخصيات من هذا النوع . السيناريو الذي يستغرق ساعة واحدة يتم إنجازه بتسع أو عشر شخصيات . من بين هؤلاء يمكنك إنجاز (كتابة) السيناريو باستخدام ثلاث أو أربع شخصيات - أو واحد كما في سيناريو "**سمك الراي اللساع**" - ليؤدي المهمة .

وهذا يعني أن الشخصيات الأخرى سوف تقوم بأدوار رئيسية . فإذا كان كل منهم بلا

هدف أو دافع في ذلك السيناريو، فلا حاجة إلى مثل هذا السيناريو في المقام الأول.

ماذا عن الحوار؟

بيرنز: الحوار هو الذي يفيد والسطور التي تتحرك إلى الأمام وتطور الحدث، والممثلون الذين يعرفون كيف يؤدون الحوار.. وهذه أشياء مهمة. وأنا شخصياً مع الحوار المفعم بالحيوية، الذي يتحرك إلى الأمام، وليس الحوار السطحي.

وما الذي يؤسس الحوار السطحي؟

بيرنز: "**الحوار السطحي**" مصطلح نستخدمه هنا دون تدقيق، فكلنا نتهم بالكتابة السطحية أحياناً. وأعتقد أنني أعني أن الحوار يجب أن يتحرك بالحدث إلى الأمام. فإذا وقف شخص ما (في **السيناريو**) وتحدث دون توقف خمس صفحات كاملة، فعندئذ أدرك أنني أواجه مشكلة في هذا السيناريو، اللهم إلا إذا كان الكاتب **شكسبير**.

كيف يمكن أن نتعلم كتابة الحوار المؤثر؟

بيرنز: سجل الجزء المسموع من أي برنامج تليفزيوني، واستمع إليه وكأنك تستمع إلى الإذاعة، وعندئذ سوف تميز الحوار الجيد من الحوار الفاشل. فإن كان الحوار مكتوباً بشكل جيد وبارع، فسوف يتكلم الناس عنه بشكل جيد وسوف تستمع إليهم. وإن لم تستطع إلا أن تشاهد الصورة وأنت تسمع، فإن عينيك لن تخدعك لتتقبل الكتابة الرديئة.

وماذا عن الأشياء التي تجذبك إلى السيناريو؟

بيرنز: **القصة الجيدة**.. وأنا بشكل نموذجي أبحث عن القصص الجيدة التي لا أراها كل أسبوع.

وما معنى ذلك؟

بيرنز: أريد سيناريو مختلفاً يستحوذ على عقلي. ففي الكثير من الأحيان لا أجد هذا السيناريو.. لقد تعبت من سيناريوهات الحركة والمغامرات النمطية وتصويرها.. طاخ.. طاخ.. ولذلك إن جاءني سيناريو فيه القليل من التأمل، وأجد نفسي مستعدة للمشاركة فيه، فإني أقرأ باقي صفحاته على الفور، لأنه من الصعب أن تعثر على ما تريد بالضبط. أعني أنه لا يمكن القول بأن حادث تصادم سيارة سوف يجذبك. ولكن يمكن القول بأنه إذا كانت الشخصية تعاني من مشاكل مثيرة، وهناك طريقة فريدة لحلها، فهذا هو ما يجذبني وأهتم به.

وما الذي يجعل السيناريو سيئاً؟

بيرنز: افتقاده إلى كل الأشياء الجيدة بالطبع.

وما وراء ذلك، عندما يأتيك السيناريو الخالي من التأمل لكل مشهد تلو المشهد، فإنه يشعرني بالبرود، لأن السيناريو الجيد فيه ديناميكية خاصة به. فيه بداية ووسط وذروة. إنه سيناريو يعرض مشكلة ويتأملها ويقدم لها حلول، وكل مشهد فيه، مهما كان صغيراً، يفعل

نفس الشيء، إنه يقدم شيئاً ويتحرك حوله. وتراه أحياناً يقدم الحل، وفي أحيان أخرى لا يقدم الحل، وأحياناً يجب أن تنتظر حتى المشهد التالي لكي تحصل على حل.

ولكن إن كتب شخص مشاهد لا تقدم مشكلة أو لا تتعرض لها، أو تحاول أن تحلها، أو لو كتب مشاهد تتوالى دون انقطاع ودون أن يقدم شيئاً، فلديه مشكلة في هذا السيناريو.

كما أن الكتابة وفقاً للقواعد تساعد الكاتب. ولا أعني بذلك أن يكون الحوار صحيحاً من الناحية اللغوية أو الإملائية، بل على الأقل يقدم الوصف والحوار بطريقة تدل على ذكائه في الكتابة. إن معي العديد من السيناريوهات التي تبدو وكأن من كتبوها لم يتعدوا الصف الثاني الدراسي. ولذلك يجب على الكاتب أن يهتم بطريقة تقديم مادته، ويقدمها بأفضل تحرير editing ممكن قبل أن يعرضها. وهذا يحقق له أفضل قراءة. فلم تعد رابطة كتاب السيناريو مكونة من ثلاثمائة عضو، إنها الآن مكونة من ستة آلاف عضو، ولذلك فإن الكاتب الجديد يواجه منافسة شرسة. ويحتاج أن يفكر في كيفبة كتابة السيناريو، ثم يقدم أفضل سيناريو، ويتأكد أن ما كتبه يصلح درامياً ولغوياً للتصوير قبل أن يأتي به إلي. إن عليه أن يكتبه بغريزته مع الالتزام بالقواعد أيضاً.

هل تفضلين السيناريو الذي يحتوي على مشاهد رئيسية master scene أم السيناريو الذي يتحرك لقطة بلقطة؟

بيرنز: المشاهد الرئيسية موجودة كثيراً. فلو كتبت مثلاً لقطة ثنائية أو لقطة ثلاثية. ولقطة بعيدة long shot ولقطة قريبة close up، فقد يعني هذا أنك متخلف كثيراً. فنحن اليوم نكتب المشاهد إما باعتبارها مشاهد رئيسية، أو بأسلوب التدفق الذي يجعلك تصور مثلاً أقداماً تجري دون أن تعتبرها لقطة.

وماذا عن تكاليف الإنتاج؟

بيرنز: لا أحد يحب أن يعوق نفسه بالتفكير في تكلفة إنتاج السيناريو الذي يقدمه، بل يجب أن يفكر ما إذا كان هناك سيناريو يمكن تصويره فعلاً أم لا، فلو طلب السيناريو أن ينتهي العالم في صفحة ٤٨ مثلاً، فإنه من الصعب علينا أن ننفذ ذلك. ولكن لو طلب السيناريو أن تسقط الطائرة، فإنه يمكننا أن ننفذ ذلك.. إن المنطق السليم في الحكم على الأشياء هو المهم، لان كاتب السيناريو لو طلب شيئاً غريباً في الخمس صفحات الأولى من السيناريو، فإن مصداقيته ككاتب سوف تتأثر جداً.

وماذا عن الإرشادات guidelines؟

بيرنز: بعض السيناريوهات بها إرشادات، والبعض الأخر لا يتضمن أي إرشادات، فلم يعد الأمر كما كان في السابق، حين كان لكل سيناريو دستوره (إرشاداته). وإن عدت مرة أخرى إلى سيناريو "سمك الراي اللساع" فمن المحتمل أن أضع فيه عشر صفحات من الإرشادات – ما نعرفه عن الشخصية الرئيسية، وأماكن تواجده، وما يفكر فيه، ومشكلات

الإنتاج، وأي شيء أخر وثيق الصلة بالموضوع، بالإضافة إلى ملخص لما يتم إنتاجه.
وحينما تكون الإرشادات هي المعنية، فإن الطريقة الوحيدة التي يمكن للكاتب الجديد أن يتعلم من خلالها، هي مشاهدة ما يريد أن يصل إليه، فلو كان لديه مرشد pilot مدته ساعتان، ويعتقد أنه يفي بالغرض، فليسجله على شريط، ويكتب له السيناريو التصويري. فأنا عندما دخلت هذه المهنة دعوت محرر قصص شهيراً وطلبت منه أن يرسل لي بعضاً من السيناريوهات، وآستأذنته في أن أعرض عليه فكرة باختصار. إن محرري القصص أناس يتمتعون باللياقة والكياسة، ويسعون إلى التحدث إليك، إنهم محترفون ويهتمون بالآخرين الذين يحاولون الدخول إلى المهنة.

هل هناك نصيحة أخيرة؟

بيرنز: ألا تتوقف بعد المحاولة الأولى أو الثانية أو الثالثة. وهذه هي أفضل نصيحة أقدمها، لأنني لو كنت توقفت بعد المحاولة الأولى أو الثانية أو الثالثة ما كنت تراني هنا اليوم.

كاتب السيناريو والمخرج السينمائي بيرت كينيدي Burt Kennedy

يعد بيرت كينيدي واحداً من المخرجين الناجحين، وهو أيضاً يكتب السيناريو وأحياناً ينتج الأفلام. ولد كينيدي في مدينة موسكيجون في ميتشجان داخل سيارة نقل.. حسب قوله.. فقد كان والداه يعملان راقصين لمدة عشرين سنة، ثم سافر إلى كاليفورنيا بعد الحرب العالمية الثانية، حيث بدأ كتابة السيناريو.

ويقول عن نفسه "حصلت على وظيفة كاتب سيناريو بعد عشر سنوات، ومنذ ذلك الحين لم أتوقف عن العمل، ومادمت استطعت أن أفعل ذلك، فإن أي شخص يستطيع أن يفعل مثلي تماماً".

انطلق بيرت كينيدي إلى عالم السينما عام ١٩٥٣ عندما قدم لشركة "جون واين" سيناريو فيلم "**سبعة رجال من الآن**"، أما مشوار حياته المهني فيتضمن أفلاماً مثل "المحترفون" Rounders (وكتب له السيناريو وأخرجه) و"**عودة السبعة**" (إخراج)، و"**دعم الشيريف المحلي**" (إخراج)، و"**ماجي مجهول الاسم**" Dingus Magee (أنتجه وأخرجه)، ويبلغ مجموع أعماله حوالي عشرين فيلماً، وأكثر من خمسين حلقة تليفزيونية، منها ١٦ حلقة في مسلسل "**سايمون وسايمون**"، ومن أحدث أفلامه "**ألامو**" The Alamo لقناة NBC ومدته ثلاث ساعات (إخراج)، وفيلم "**التلال الطويلة**" لشركة **ديزني** (إخراج).

ما هي الأشياء التي تصرفك عن قراءة السيناريو؟

كينيدي: التطويل في السرد في أول عشرة أو خمس عشرة صفحة. لأنك عندما تصل إلى أول إظلام تدريجي fade-out دون أن تشعر بأن هذه صفحات طويلة. فإن هذا السيناريو بنسبة تسعة من عشرة يكون أكثر من ممتع. لأنني لن أعرف بالضبط ما الذي يقدمه الكاتب في هذه الصفحات الأولى.

وما هو حل هذه المشكلة؟

كينيدي: خبرتي تقول إنه عندما تكتب السيناريو. يكون لديك ميل لأن تقدم كل الموقف في البداية. وعندما تكتب بهذه الطريقة فإنك سوف تعود إلى السيناريو مرة أخرى لكي تحذف منه الأشياء التي لا تحتاج إليها بالضرورة.. وسوف تكرر ذلك، بلا شك ثلاث مرات قبل أن تنتهي منه.

وماذا وراء هذا الموقف؟

كينيدي: كثير من الكتاب يصفون أكثر من اللازم، وأظن أنهم يريدون ملء الصفحات بالكلمات وحسب. وعندما أقرأ سيناريو موجزاً في وصفه، فهذا شيء جيد، إذ لا حاجة لي لأن أعرف وصف كل قطعة أثاث في الغرفة وأنا أقرأ المشهد.

ولعلك تفهم أني لو كتبت السيناريو بنفسي لفعلت نفس الشيء حتى أعرف ما يجري في الغرفة، لأنني مخرج الفيلم علاوة على أني كاتب السيناريو. والكتاب في أغلب الأحوال يسهبون في وصف الأشياء، وصدقني أنه لا شيء أسوأ من أن تطالع صفحة وترى فيها إرشادات جامدة.

لا حاجة بك لأن تكتب بهذه الطريقة، خذ مثلاً **نيل سايمون** تجده نادراً ما يصف، بل يستخدم الحوار، وهو يأتي بالشخصيات إلى داخل الغرفة، ثم يخرجون منها في النهاية.

ما هي الأخطاء التي وقعت فيها عندما بدأت الكتابة؟ وما الذي تعلمت منه أكثر من غيره؟

كينيدي: أعتقد أنني لن أدع المشاهد تتتابع بلا هدف، فمثلاً أفحص الآن رواية بيتر فيرتل "**صياد أبيض وقلب أسود**". هي رواية رائعة، ولكنه عندما كتب لها السيناريو كان يخشى أن يكتب مشهداً طوله عشر صفحات لأنه كان يعتقد أنه مشهد طويل جداً، لكنه لم يلاحظ أنه يمكن دائماً اختصار الأحداث في السينما.

وقد كنت أميل إلى المشاهد الطويلة، وعلى الرغم من أن المشاهد التي أكتبها ليست طويلة جداً، فقد بدت في نظري طويلة، وكنت أفهم ما فيها، ولكن المشاهدين لا يفهمونها جيداً. وأنا الآن أحاول أن أبحث عن إجابات لأسئلة الممثلين حول السيناريو، أياً كان نوعها، المهم أن تكون لدي إجابة.

هل لديك نظرية معينة للطول المثالي للمشهد، ولا تقول لي مهما يستغرق من زمن.. أو شيء من هذا القبيل؟

كينيدي: أعتقد أنه عليك أن تنظر ما الذي يحدث في المشهد، فكلنا يعرف أنه عندما يحدث شيء فعلاً، أو عندما يبدأ المشهد فعلاً، فإن كاتبه أو مؤلفه هو الذي يمكن أن يقول متى ينتهي.. فالأحداث تجري وحسب.

وهناك إيقاع يتحرك من خلال السطور، وإذا سأل شخص عن شيء ما، فلا ضرورة أن يجيبه الممثل على ذلك في السطر التالي من الحوار، وأحياناً يطرح الممثل سؤالاً بدلاً من الإجابة.

وهل يصلح ذلك التصرف؟

كينيدي: غالباً ما يصلح ويصبح الأمر كأنك تقوم بالمونتاج أثناء تصوير المشهد، والكتاب الذين يمكنهم عمل ذلك بارعون، لقد اعتاد **جيمي جرانت** (الراحل جيمي إدوارد جرانت الذي تحولت روايته "**طوق السرج**" Latigo إلى سيناريو فيلم بعنوان "**ساند محاربك الوطني**" أن يفعل ذلك، إذ يمكن أن يتحدث شخصان، وكلاهما يطرح أسئلة لا يقدمان لها إجابات، المحامون يفعلون ذلك طوال الوقت، يطرحون الأسئلة عن كل شيء، والشاهد الذكي هو الذي يجيب على أسئلة أخرى ليقدم شهادته بشكل أفضل.

وما رأيك في الذين يميلون إلى تقديم المشاهد المجزأة fragmentary scenes والتي يبدو أنها بدأت تنتشر بكثرة؟ وخصوصاً في المسلسلات، ألاحظ أنها تتتابع شيئاً فشيئاً، ثم تقفز بسرعة لكي تستحوذ على اهتمام المشاهدين لدرجة أنها نادراً ما تقوم بتطوير المشهد إلى الأمام. هل تعتقد أن استخدامها فكرة جيدة أم لا؟

كينيدي: أعتقد أن استخدام هذا النوع من المشاهد فكرة سيئة، لأنها استجدت بشكل عملي نتيجة عدم استخدام المزج dissolves بين الصور، والمزج بين الصور يكلف الكثير، أما الآن يمكننا استخدام القطع cut بين كل شيء حتى نصل إلى المشاهد المجزأة، وأنا أرى أن هذا النوع يزيد من اضطراب الأحداث، كما أن تطورها المنطقي يكاد يضيع، والكتاب يقدمونها للإثارة و الإبهار فقط، وكما يقول **جون فورد**: "**دعهم يصيبونني بالملل**، ولكنني لن أدعهم يسببوا لي ارتباكا"، ومن الأفضل أن يظل كاتب السيناريو مع المشهد لحظة بلحظة، ويتركه يتحرك.

وماذا عن طريقة المسح wipes التأثير البصري الانتقالي الذي تدفع خلاله الصور إحداها الأخرى إلى خارج الشاشة بواحدة من عدة نماذج متعددة؟

كينيدي: إن مسح الصور شيء رائع، فهناك المسح الرأسي والمسح الأفقي والمسح المائل والمسح كاللمحة. إنه أسلوب قديم، يمكنك من خلال هذا الأسلوب أن تظل في مشهد واحد يدور في عدة أيام.

سمعتك فيما مضى تقول أنك تبحث دائماً عن شخصيات صادقة أو قابلة للتصديق؟ فما الذي يجعلها كذلك؟

كينيدي: الشخصية لديها الكثير لتفعله مع الكاتب. وقد تعلمت هذا منذ زمن بعيد، وقد كنت أتلقى دروساً مسائية في كتابة القصة القصيرة. وترسخت هذه الفكرة في داخلي آنذاك. خذ مثلاً الكاتب **ماكس إيفانس** في فيلم "**المحترفون**" إنه واقعي مثل الذين يكتب عنهم، لذلك فهو يكتب بشكل واقعي، شخصيات صادقة. إنهم ليسوا زائفين بل واضحين جداً، وقد كان هيمنجواي يفعل نفس الشيء. إنه يقدم الشخصيات بشكل واقعي. ولا أعرف كيف يمكن أن يفعل الكاتب ذلك، ولكنه بالتأكيد شيء نسعى إلى تحقيقه.

ما رأيك فيما يجعل جزءاً من الحوار خالدا؟

كينيدي: البساطة، وأفضل مثال يوضح هذا هو أحد أجزاء الحوار الممتاز الذي كتبه **جيمي جرانت** منذ عدة سنوات في فيلم "**هوندو**"، كان **جون واين** هو نجم الفيلم بطبيعة الحال، ويدخل في معسكر حربي ويلقي براية صغيرة عسكرية على مكتب الكولونيل. وعندما ينتهي المنظر يقول الكولونيل لجون واين الذي كان يغادر المكان: "الهنود الذين حصلت على هذه الراية منهم، هل كانوا هنودا قتلي؟" ويجيبه واين: "أخيرا". هذه الكلمة الواحدة تغني عن صفحات. إن جمل الحوار التي تتكون من كلمة واحدة كهذه، إذا أحسن استخدامها، تصبح ذات قيمة عالية.

وماذا عن الأوقات التي تصبح فيها الحركة أعلى صوتا من الكلمات؟

كينيدي: هذه السيناريوهات رائعة أيضاً. فمثلا فيلم "**دعم الشريف المحلي**" حين يرفع والتر برينان بندقيته في وجه جيم، فضع جيم جاردنر أصبعه في ماسورة البندقية، فيتراجع والتر برينان عن إطلاق النار خوفاً من أن تنفجر فيه البندقية.

أتذكر هذا وأظن أني ضحكت كثيراً.. لقد أدى جاردنر المشهد بشكل رائع.

كينيدي: كان فيلماً جيداً.. لا بأس.. كنت أحب دائماً العمل مع جيم جاردنر وبالطبع كان الراحل بيل بوارز كاتباً رائعاً، واستحق هذا السيناريو ما أحرزه من نجاح، كما أن أداء والتر برينان زاد من جودة أداء جاردنر.

ما هو المشهد المفضل لديك في أفلامك؟

كينيدي: مشهدي المفضل فعلاً من فيلم "**سبعة رجال من الآن**" أخراج **بود بويتيشر**. لقد كان أول سيناريو كتبته، ومن الممكن أن يكون أفضل المشاهد التي كتبتها، كان مشهداً بين لي مارفن وراندي سكوت وجيل راسل، وهم يسرقون أحد البنوك، وكان لـ جيل زوج ضعيف، وكانت العاصفة تهب، وكان هذا الزوج معها في عربة بجوار مارفن وسكوت أيضاً، وهم يتلامسون جميعاً، وكان هناك إعجاب متبادل بين راندي وجيل. فظل مارفن يحرض الزوج، ويقول له بشكل مؤثر إنه كان في موقف مثل هذا مع فتاة ذات يوم مثلما يفعل راندي الآن. ويبدا مارفن كأنه يؤدي الحوار بطريقة المونولوج، وفي النهاية عندما خرجوا من العربة جميعاً ضرب راندي لي مارفن على مؤخرته.

بيرت إنك كاتب سيناريو ومخرج سينمائي، لكن هل ترى نفسك هذه الأيام مخرجاًفي المقام الأول؟

كينيدي : هذا صحيح .

وما الذي جعلك تتحول من الكتابة إلى الإخراج؟

كينيدي : أعتقد أنه تطور طبيعي ، وتذكر إني مازلت أكتب السيناريو . . إني أعمل في ثلاثة سيناريوهات الآن .

ولكن فيما يتعلق بالإخراج.. هل ضقت ذرعاً من المخرجين الذين ذبحوا سيناريوهاتك؟

كينيدي : هذا ما يقوله كثير من الكتاب ، ولكني لم أشعر بذلك علي الأطلاق ، لقد أخرج بويتيشر الكثير من السيناريوهات التي قدمتها له ، مع أنها كانت سيناريوهات جيدة ، لكنها صارت أفضل مما كانت على الورق . وإحساسي هو أنك تكتب السيناريو أولاً ثم تتحول في النهاية إلى الإخراج لأن ذلك هو ما تفعله حقيقة وأنت تكتب السيناريو . . إنك تقوم بالإخراج على الورق . والفخ الذي يمكن أن تقع فيه هو أن تقول "لقد كتبت السيناريو وسوف أقوم بإخراجه وهذا هو أفضل ما عندي" .

ثم بدأت في إخراج سيناريوهات الآخرين ، واكتشفت أن السيناريو الضعيف يرهقك أكثر ، لأنك تحاول أن تجعل الفيلم جيداً ، ولذلك من الأفضل أن تحصل على السيناريو الصحيح أولاً .

لقد قدمت أعمالاً كثيرة للسينما و التليفزيون.. ما هو الفرق بين السيناريو السينمائي والسيناريو التلفزيوني؟.. وما الذي تبحث عنه في كل منهما؟

كينيدي : لا أعتقد أن هناك فرق ، لقد قدمت "**الآمو**" لمدة ثلاث ساعات في التليفزيون ، ولم أكن لأصوره بطريقة مختلفة لو أنه كان فيلماً سينمائياً . المونتاج فقط هو الذي يختلف (مونتاج اللقطات القريبة جداً) . هذا ما يحدث بالنسبة للتلفزيون . . ولكن لا فرق بين الكتابة للسينما و الكتابة للتلفزيون .

ما الذي تشعر به تجاه الكتاب الشبان الذين يتطلعون إلى الدخول في كتابة السيناريو اليوم؟ هل ترى أن الفرصة مازالت أمامهم، مع أن عدد أعضاء الرابطة يفوق ٦٥٠٠ عضو؟

كينيدي : بالطبع ما زالت أمامهم فرص كبيرة بالتأكيد . . هناك بالفعل ٦٥٠٠ كاتب سيناريو ، **لكن كم عدد الكتاب الحقيقيين منهم؟**

٢٠
أنت والفيلم

و الآن لقد حصلت على : كيف تكتب السيناريو للأفلام، كاملاً فى ١/٢ ٣ من الدروس السهلة .

أو، من منا يخدع من ؟ لا يوجد شيء جدير بالاهتمام في هذا العالم، يمكنك أن تحصل عليه بهذه السهولة .

وأحد الطرفين متروك لك، على أي حال، فأنت في عالم الكتابة، بخلاف كل المجالات الأخرى، تقف سيداً ومسيطراً على قدرك . أن خلاياك ونواة هذه الخلايا وتكييفك هي التي تشكل ذوقك وموهبتك . ومن وراء كل هذا فأنت الذي تحدد اللقطات، والطريق الذي تسلكه هو من محض إختيارك .

ولقد سبق أن قلنا إن الطريق الوحيد لكي تتعلم الكتابة هو أن تكتب .

وهو أيضا الطريق الوحيد لكي تعرف إن كانت الكتابة هي مستقبلك .

آمل أن يكون هذا الكتاب قد ساعدك على أن تكتسب شيئا من تقنية الإحتراف . إلا أن حقيقة أن لديك الخبرة والموهبة لا تكفي . إنك تحتاج أيضا إلى الرغبة والدافع، إلى رغبة مستمرة ودافع مستمر بصفة خاصة، من النوع الذي يتجدد يوما بعد يوم، وأسبوعا بعد أسبوع، ومهمة بعد أخرى، وسنة بعد سنة .

وليس من السهل أن يتواجد مثل هذا النوع من التركيز، فبناء أي سيناريو عبارة عن عمل شاق . وغالباً ما يمر بك اليوم الذي لا تجد فيه دافعاً لكي تريد ان تستمر . كما أن هذا التردد لا يحدث فقط للخاسرين أو للأشخاص المتطرفين . إن كاتبي السيناريو الموجودين على القمة يتعرضون له أيضا .

عينة (أ) : صديق، تقاعد الآن . قد وصلت به الأمور إلى حد أن كتابة سيناريو فيلم واحد آخر تسبب له آلاماً فوق ما يحتمل .

عينة (ب) : صديق رقم ٢ . أصابه الملل بحيث لم يقدر على إضافة سطر جديد، على حد قوله، وأصبح الآن مزارعاً .

عينة (ج) : صديق آخر، يوضح موقفه فيما يلي : "يأتي عليك وقت تريد فيه أن

يفحص شخص عدم صلاحيتك أنت، وليس عدم صلاحية الغير" .

وكل هؤلاء كانوا كاتبي سيناريو جيدين، صدقني . ومع ذلك هجروا المهنة .

ولا توجد شكاوى فريدة في نوعها . ولكنك تسمع الشكاوى المرة وراء الأخرى، من رجال ونساء، ممن وصلوا إلى قمة مهنتهم .

إن الظاهرة القديمة التي تقول : " إنني أكره أن أكتب، ولكنني أحب أن أكون قد كتبت "، تصيب كلا منا من آن لآخر، ويصل الجميع إلى اللحظة التي تنحصر عندها رغبة كل منهم في مجرد أن يبتعد عن هذا المجال .

ومع ذلك . . ومع ذلك . . . هل يمكنك حقيقة أن تهجر هذه المهنة، بعد أن ذقت طعم الإثارة التي تصاحب تصميم وبناء الأفلام ؟ لا أكاد أصدق .

ولنفحص العينة (أ) المذكورة أعلاه . كنت أقسم بأنه قد ترك المهنة إلى الأبد، وعندئذ فقط، سنحت له أن يكتب سيناريو فيلم، فانطلق يكتب، وما زال يكتب السيناريوهات حتى الآن .

أما العينة (ب) فقد استمر في الزراعة . إلا أنني لاحظت أنه يقوم في بعض الأحيان بأعمال أخرى جانبية، أعمال ترتبط بسيناريوهات أفلام جديدة، مهما تحدث عن الملل .

وما زال صاحب العينة (ج) يكره الطريقة التي يوجه بها المنتجون والمخرجون والممثلون اللوم إلى كاتبي السيناريو عن نقط الضعف والأخطاء التي يرتكبونها هم . إلا أنه، من آن لآخر، لا يزال يشترك في علاج بعض السيناريوهات التي تتعرض للمشاكل .

وكما ترى، هناك نوع من الحمى التي تصاحب العمل السينمائي، سواء كنت تعمل في لفات قصيرة متصلة أو في أفلام روائية طويلة . ويستسلم البعض لهذه الحمى تماماً أكثر من سواهم – إلى حد أنهم لا يكتفون بأن يحترقوا بنارها، بل يستمرون في الاحتراق باستمرار، رغما عنهم .

وهذا الاحتراق ليس كله نعيم ونعمة . فغالبا ما يصحبه إحباط وخيبة أمل، كما يصحبه أيضا ارتباط عاطفي على مستوى يصل إلى حد جنون الإرتياب، مع انشغال بالعمل كله استحواذ وإلزام .

ومن جهة أخرى، فإن لهذا الإحتراق وجهه الحسن أيضا : تلك الإثارة التي تتدفق وتشتد وأنت تواجه التحدي في كل مشروع جديد، والإحساس بالالتزام الذي ينمو معك كلما نما العمل، والشعور بمتعة الإنجاز عندما ترى الكلمات – كلماتك أنت – وقد اتخذت شكلا كفيلم سينمائي على الشاشة . . .

أو كما أوضحت من قبل في بداية هذا الكتاب، فإن من أفضل الأشياء عن كتابة

السيناريو للأفلام إنها لا تمنحك فقط مهنة للعيش ، ولكنها تمنحك أيضا طريقة للعيش تسمح لك باستغلال طاقتك الكامنة إلى أقصى مدى .

وفي هذا إرضاء كاف ، يستحق أن نبحث عنه .

ومرة أخرى ، أتمنى لكم جميعا حظاً سعيداً .


ملاحق

ملحق أ
لوحة القصة

من بين الأدوات المفيدة في كتابة السيناريو ، سواء للأفلام التسجيلية أو للأفلام الروائية ، الوسيلة المعروفة في المهنة بإسم " لوحة القصة " . وتتكون من سلسلة متتالية من رسوم الإسكتشات الصغيرة لأحداث الفيلم المقترح ، مثبتة بدبابيس ضغط إلى لوحة من الفلين أو الخشب الحبيبى أو ما إلى ذلك ، مرصوصة فى تتابعها بحيث تقدم لنا تخطيط تطور القصة فى صيغة مرئية . وعادة ما يصحب كل اسكتش تعليق وصفى أو حوار . والصورة النهائية لقصة الفيلم هنا تشبه شرائط المجلات التى تحكى القصص والمسلسلات بالرسوم ، فى لوحات منفصلة تعبر عن المواقف الهامة فى الفيلم ، بطريقة يسهل فهمها على كل من يهمه الأمر .

و لماذا تشغل بالك بأن تعد لوحة للقصة ؟ هناك ثلاثة أسباب قوية .

السبب الأول هو الصعوبة التى يلاقيها منتجو الأفلام الروائية وعملاء الأفلام التسجيلية فى تصور الأحداث من مجرد الكلمات . وتتغلب لوحة القصة على هذه الصعوبة بأن تدع المنتج المذكور أو العميل المذكور يرى القصة أمامه وهى تنمو وتتطور .

السبب الثانى هو الطريقة التى تمكن بها لوحة القصة كاتب السيناريو من أن يوضح بكل دقة التأثير الذى يريده ، معبراً عن رأيه بالصور بدلاً من كفاحه بلا جدوى لكى يترجم الصور المعقدة إلى كلمات .

و السبب الثالث هو أن أكثر كاتبى السيناريو موهبة قد يكونوا بلا خبرة مطلقا ، بل ويجدون صعوبة ، فى معرفة ما إذا كان مشهد معين يصلح للنقل من السيناريو إلى الشاشة . وتقدم لهم لوحة القصة هنا طريقة ممتازة لاكتشاف هذا ، وذلك بإجبار الكاتب على أن يعرض ، بدلا من أن يتكلم ، ماذا يقصد بالضبط . وبكلمات أخرى ، إن لوحة القصة وسيلة من الدرجة الأولى لكى تدرب نفسك على أن تفكر بطريقة تصويرية .

و تتراوح لوحة القصة بين أن تكون مجرد تسويدة لأشكال من خطوط كالعصى ، وأن تكون عملا فنياً مصقولاً . إن أحسن نموذج للوحة قصة رأيتها ، وكان أيضا أكثرها تفصيلا واتقانا ، تم تنفيذه كحيلة أصر عليها مدير تنفيذى طموح أراد أن يقنع الإدارة العليا

لشركته بعمل فيلم سينمائى . وبدلا من أن تكون لوحة القصة خطوة أولية أو مساعدة للكتابة ، فإنها لم تخرج إلى الوجود إلا بعد أن قمت أنا بتسليم السيناريو التنفيذى للفيلم المقترح . وعندئذ ، تم التعاقد مع فنان ليرسم إسكتشات ملونة دقيقة للأحداث ، لقطة تلو أخرى . وتم نقل هذه الإسكتشات بتصويرها فى شرائح ملونة من مقاس ٣٥ مم ، ووضعت فى ترتيبها السليم داخل جهاز عرض آلى للشرائح ، وأعد تسجيل صوتى لتعليق مؤقت ليذاع وقت عرض الشرائح ، وتم تقديم كل هذا لمجلس إدارة الشركة .

ولسوء الحظ ، لم يوافق مجلس الإدارة على تنفيذ الفيلم . ولما كان العرض يعتبر مغامرة باهظة التكاليف – وهذا هو أقل ما يقال عنها – فإننى مازلت أتعجب حتى الآن عن كيف أمكن لهذا المدير التنفيذى أن يدارى هذه النفقات فى ميزانية الفرع الذى يرأسه .

و يوضح هذا المثال أيضا مدى التنويع فى الشكل الذى يمكن أن تتخذه لوحة القصة . وإن كانت أغلب اللوحات تقدم لنا إسكتشات ، إلا أنني رأيت شخصياً لوحات تعتمد على صور فوتوغرافية ، وصور مقصوصة من مجلات ، وعدة وسائل أخرى متنوعة ، وعلى هذا لا تدع فكرة أنك لست فنانا قادراً على الرسم ، تقف في طريقك . إن تعلم رسم الإسكتشات بالقدر الكافي لأغراض لوحة القصة لن يتسبب في أي أذى كما أن تصفح الكتب التي تعلم رسم الأشكال المسلسلة وما إليها في مكتبة الحي ، سيمنحك المعلومات التي تحتاج إليها . ولكي تحصل على فصل كامل عن رسم الإسكتشات من أجل لوحة القصة ، احصل على نسخة من كتاب ليو سالكين " رواية القصة في الأفلام السينمائية المنزلية " (نشر دار ماكجرو – هيل ١٩٥٨) إنه فصل ممتاز .

هل يعني هذا أنه يلزمك دائما أن تعد لوحة قصة عن كل سيناريو تكتبه ؟ بالعكس . فبينما نجد أن لوحة القصة قد تكون عاملاً مساعداً إلى أقصى حد في إحدى الحالات – ومستهلكا للوقت إلى أقصى حد أيضا – إلا أنها تمثل خطوة زائدة في خطوات كتابة السيناريو . استخدمها إذا ، عندما يطلب العميل ذلك فقط ، أو عندما ترى أن هناك فوائد محددة ستترتب عليها ، كما في حالة محاولة التغلب على نقطة معينة تسبب إزعاجا ، على سبيل المثال .

ملحق ب
تقدير زمن العرض

لا يوجد موضوع يثير جدلاً بين المبتدئين أكثر مما يثيره سؤال النسبة بين وقت السيناريو وزمن العرض على الشاشة . أي كم عدد الصفحات من السيناريو التي تقابل عدداً من الدقائق من الفيلم على الشاشة ؟

وهذا أمر يثير السخرية بطبيعة الحال ، فمن الواضح أنه يمكن حل هذا التساؤل كله بمعادلة بسيطة واحدة أو بمعادلتين .

أم ماذا ؟

دعنا نحاول أن نجد الحل ، ولنبدأ بالمعادلتين البسيطتين المذكورتين :

١- تعتبر عادة كل صفحتين من السيناريو التنفيذي ذي العمودين للأفلام التسجيلية مساوية لدقيقة واحدة من زمن العرض ، في المتوسط .

٢- ونجد بالمثل أن الصفحة الواحدة من سيناريو المشاهد العامة للفيلم الروائي تعادل دقيقة واحدة من زمن العرض ، في المتوسط .

هل هذا صحيح ؟ في الحقيقة إن الأمر يتوقف على . . .

لنفرض مثلاً أن الصفحتين من السيناريو التنفيذي للفيلم التسجيلي تتكون من وصف لـ ١٥ لقطة لتفاصيل ميكانيكية ، وتنص الخطة على ألا تستمر أي من هذه اللقطات أكثر من ثانيتين على الشاشة ، وبالتالي لا يحتاج الأمر لعبقري في الحساب لكي يحسب أن ١٥ لقطة تستمر كل منها لمدة ثانيتين تؤدي إلى ٣٠ ثانية فقط ، أي نصف دقيقة ، أو لنفرض أن صفحة من سيناريو الفيلم الروائي الذي كتبته أنت ، تتضمن الجملة الخالدة " يندفع خمسمائة من الهنود الحمر إلى أعلى التل على ظهور خيولهم " . كم من الدقائق سيستغرق ذلك ؟

والأمر كما ترى ، أن كل صفحة من السيناريو تختلف عن غيرها .

ولكن - إذا نظرنا إلى الوجه الآخر من العملة- صفحات السيناريو ليست كلها مختلفة ، وليست كلها شديدة الإختلاف ، وإذا راعينا هذا وذاك فإن سيناريو الفيلم التسجيلي يستغرق في المتوسط ٣٠ ثانية عن كل صفحة ، وسيناريو الفيلم الروائي يستغرق في المتوسط حوالي دقيقة واحدةعن كل صفحة .

ولا يعني هذا أنه لا داعي لكي تستخدم عقلك ولو قليلاً ، وعلى هذا ، إذا صادفت سلسلة متلاحقة من الصفحات التي تلفت نظرك لأنها بطيئة جدا أو لأنها سريعة جدا فعليك أن تراعي ذلك في تقديرك لزمن العرض .

وفي العادة يجب أن تأخذ هذه المراعاة شكل تضمين عدد أكثر قليلاً من الصفحات ، عن تضمين عدد أقل قليلاً . لماذا ؟ لأن السيناريو الذى كتبته سيمر بين أيادى متعددة وسيتم تصويره فى ظروف لا يمكنك أن تتحكم فيها . ويترتب على هذا أن تتوقع أن يتم حذف بعض السطور أو بعض اللقطات هنا وهناك ، أثناء سير العمل . وقد يكتشف أفراد طاقم التنفيذ ، عندما يصلون إلى موقع التصوير ، أن البطل هارولد لن يستغرق أكثر من ١٧ ثانية لكى يتسلق الجرف الصخرى ، أو أن الكلب يرفض أن يستمر فى الملاعبة والمرح أكثر من ٧ ثوان ، مهما وجه إليه مدربه من شتائم .

و عندما يشاهد العاملون فى الفيلم النسخة السريعة بعد ذلك ، فإنهم يكتشفون أن ثلثى طول اللقطة التى تسبح فيها هيلداهارتلورن عبر النهر الصغير ، قد انعكست عليها أضواء غير مرغوب فيها ، إلى حد يستحيل معه استخدام هذه اللقطة .

و تشرح هذه الأشياء لماذا يفضل المخضرمون أن يكتبوا أكثر قليلا عن أن يكتبوا أقل قليلاً من المطلوب ، كما فى حالة السيناريوهين المكتوبين للتليفزيون والموجودين بجوارى الآن . إن كلا منهما مكتوب لعرض يمتد لمدة ساعة - ويعنى هذا لمدة ٦٠ دقيقة نستبعد منها مدة الإعلانات التجارية ، فتصبح مدة العرض الفعلى على الشاشة ٤٢ دقيقة . وكلا السيناريوهين قام بكتابتهما مخضرمان لهما سنوات عديدة من الخبرة . أحد السيناريوهين يقع فى ٧٢ صفحة ، والآخر فى ٧٥ صفحة .

هل فيما قلته الكفاية ؟

و علاوة على مثل هذه العموميات ، إليك عشر عوامل عليك أن تذكرها عند تقدير مدة العرض :

١- عدد مواقع التصوير .

فى كل مرة تنتقل إلى مكان جديد للتصوير ، يكون عليك أن توضح هذا المكان فى عيون المشاهدين . وهذا التوضيح والإرساء يستغرق شريطا أطول من الفيلم . وطول الشريط يستغرق وقتا . وعلى هذا فإن تغيير مواقع التصوير يستنزف وقتا أكثر على الشاشة . وإذا كانت هذه التغييرات من النوع الذى لا يحتل أكثر من سطر واحد فى السيناريو (داخلى - سفينة الفضاء - نهار) ، فإن التوازن الطبيعى بين الصفحات وما يقابلها من دقائق زمنية سوف يفلت زمامه .

٢- الموضوع .

يجب أن تستمر اللقطة على الشاشة مدة تكفى لتقديم المعلومات الأساسية التى تظهر فيها إلى المشاهدين مرئياً . ومن الواضح ، إننا سنحتاج إلى طول أقل إذا كان موضوع اللقطة مبنى تذكارى بسيط عنه فى حالة ما إذا كانت اللقطة جزءا من آلات معقدة .

٣- حركة موضوع التصوير.

لقد سبق لى أن ذكرت المثال التقليدى عن الهنود الحمر الذين يصعدون التل . ونجد بصفة عامة ، أن الحركة البسيطة يسهل فهمها وتستغرق مدة عرض على الشاشة أقل مما تستغرقه الحركة المعقدة .

٤- المسافة .

إن اللقطة البعيدة تحتاج إلى وقت أطول لكى يستوعبها المتفرج عن اللقطة القريبة . لماذا ؟ لأن المتفرج يضطر لأن يبحث خلال اللقطة البعيدة (العامة) لمدة ثوان قبل أن يستقر على النقطة المقصودة (" ماذا يقصد سام هيل من وراء تقديم كل هذه الصحراء ؟ آه لقد عرفت ، هناك فارس يتحرك فى ذلك الركن ") . بينما نجد أن اللقطة القريبة لرئيس القبيلة وهو يتألم ، تصل إلى وقعها المطلوب فى نفس اللحظة .

٥- التكوين .

كلما قصرت مدة اللقطة ، كلما لزم أن يكون التكوين فيها بسيطاً . أما اللقطات التى تسير على غرار ما كان المخرج الرائد **د. و. جريفيث** يقوم به من تكوينات ، وتحركات فى أقواس ممتدة ، تستدير إلى اليمين ثم تستدير إلى اليسار وما إلى ذلك ، فإنها تستغرق وقتا أطول لكى يتذوقها المتفرج .

٦- الألوان .

إننا نحتاج إلى شريط أطول لكى ندرك الألوان عما نحتاجه فى حالة الأبيض والأسود . لقد تعلمت هذا بالطريقة الصعبة ، بواسطة لقطة لقطيع من أغنام أنجوس السوداء ترعى فى أراضى خضراء خصبة . ومع توفير البعد الكافى لكى تعرض اللقطة القطيع كقطيع (أنظر رقم ٤ أعلاه) إمتزجت الأغنام السوداء مع الحشائش الخضراء بحيث أننا اضطررنا لأن نستغنى عن اللقطة كلية . أما فى نسخة العمل ، وكانت باللونين الأبيض والأسود ، فكان الأمر على العكس ، إذلم تكن هناك صعوبة فى فصل الأغنام عن الحشائش .

٧- حجم الشاشة .

إن إطار صورة الفيلم " العادى " له نسبة بين العرض والإرتفاع هى ٤ : ٣ . أما التحايلات المتعددة لخلق " الشاشة العريضة " فقد غيرت من هذه النسبة - حتى أن السينما سكوب على سبيل المثال تكون فيها نسبة العرض إلى الإرتفاع هى ٥ : ٢ تقريبا .

و تسمح الشاشة العادية بالتقطيع السريع ، ويعود ذلك ببساطة إلى أن المتفرجين لا يحتاجون عندئذ لأن يمسحوا بأعينهم مساحة عريضة بحثاً وراء هدف كل لقطة ، أى الشيء الذى تركز عليه هذه اللقطة . والنتيجة هى : أن الفيلم المصمم للشاشة العريضة يتضمن عدداً أقل من اللقطات عن الفيلم المصمم للشاشة العادية .

(وبهذه المناسبة ، عليك أن تتذكر أن أغلب دور العرض تعرض كل الأفلام على أنها أفلام للشاشة العريضة ، سواء كانت مصورة لهذا الغرض أم لا . وهذا هو ما يفسر لماذا تبدو رءوس عدد كبير من الممثلين وقد تم قطعها أعلى من الحاجب ، ولماذا يغادر المتفرجون دور العرض وهم يعانون من الإرتباك وخيبة الأمل لأن الحدث الأخير الحاسم ظهر فى مكان من الصورة أوطأ قليلا مما يجب . ووضع التليفزيون أسوأ من هذا الوضع بطبيعة الحال ، لا لأنه يستبعد جوانب الصور فقط ، بل لأنه يقدم شاشة من مقاس صغير أيضاً ، وبذا فإنه يستبعد فى الواقع أى شيء له معنى فيما يختص باللقطات المصورة من مسافة ما) .

٨- العمق .

من الأسهل والأسرع بالنسبة للمتفرجين أن يستوعبوا ما يدور من حدث على الصورة ذات البعدين ، العرض والارتفاع . أما إذا زاد الإحساس بتأثير البعد الثالث وهو العمق فى اللقطة ذات الأبعاد الثلاثة ، فيلزم أن يكون التقطيع أبطأ من المعتاد .

٩- حركة آلة التصوير .

يميل تحريك آلة التصوير فى الحركة الأفقية والحركة الرأسية والزوم والتحرك على عربة صغيرة (دوللى) وما إلى ذلك ، إلى التحكم فى التقطيع بين اللقطات وإلى إبطائه . فكر على سبيل المثال فى اللقطة التى يعلن فيها بطلنا عن قرار حاسم . وتتحرك آلة التصوير أفقياً (بان) لكى نرى البطلة ورد فعلها . ولكن كان فى إمكاننا إختصار الوقت وطول الشريط إذا كنا قد قطعنا مباشرة إلى وجه البطلة وهى مندهشة .

و لا يعنى هذا أنه لا يجب علينا أن نستخدم تحريك آلة التصوير على الإطلاق ، بل يعنى أن له جوانب سلبية فعلاً ، علينا أن نوازن بينها وبين المزايا المحتملة .

١٠- السياق .

هناك حقيقة ترتبط بالنقطة رقم ١ ، و هى أنه إذا كان المتفرجون قد شاهدوا من قبل أماكن معينة أو أشخاص معينين أو معدات معينة أو ما إليها ، فسرعان ما يدركونها فى اللقطات التالية .

و إذا احتفظت بهذا فى ذهنك ، فيمكنك ككاتب سيناريو أن تستخدم مثل هذه المواد المألوفة لكى تسرع من تقطيع الفيلم ، وبذا تقلل من طول الشريط ومدة عرضه على الشاشة .

و لا يجب من جهة أخرى أن تصل بك الجرأة إلى أن تنسى ، أن المبالغة فى عرض الأشياء المألوفة يؤدى إلى خلق إحساس بالرتابة قاتل مرير .

ملحق جـ
الإصطلاحات التى ستستخدمها

لكل مجال مفردات من اللغة المتخصصة التى ينميها ويطورها بين أفراده، و صناعة السينما ليست مستثناة من ذلك .

و لقد تم تجميع عدد من القواميس الخاصة بهذه الإصطلاحات، منها عل سبيل المثال : " الشرح المصور لاصطلاحات السينما " إعداد هارى م . جيدولد، و" إقطع ! إطبع ! " إعداد تونى وباتريشيا ميلر، و" الإصطلاحات المستعملة فى إنتاج الأفلام من مقاس ١٦ مم لغير العروض العامة " الذى أصدرته جريدة جمعية أفلام الجامعة . كما أن هناك كتابا سهلا من مقاس الجيب هو " معجم السينما " الذى أصدرته هيئة استعلامات الحكومة الهولندية، قسم السينما ٤٣ شارع نوردايند، لاهاى، والذى يوضح ما يقابل ١٠٢٤ مصطلحا سينمائيا باللغات الفرنسية والإنجليزية والهولندية والإيطالية والألمانية والاسبانية والدنماركية .

و أنا مدين بشرح الإصطلاحات التى أقدمها هنا لهذه المراجع، ولكننى بطبيعة الحال لا أدعى أن هذه المجموعة شاملة مثلما هو الحال فى المراجع الأخرى . إلا أنها تركزالإهتمام بصفة خاصة على الإصطلاحات التى سيتعرض لها كاتب السيناريو المبتدىء، وبالتالى فقد توفر بعض لحظات من الحيرة والإرتباك .

حركة Action

حركة موضوع التصوير داخل مجال رؤية آلة التصوير .

إقتباس، إعداد Adaptation

سيناريو يتم فيه نقل الحقيقة أو الرواية إلى تقديم يصلح للتنفيذ السينمائى

لقطة بزاوية Angle shot

لقطة تواصل تقديم الحركة التى بدأت فى اللقطة السابقة، ولكن من زاوية تصوير مختلفة .

تحريك Animation

الخلق السينمائى للتعبير عن الحركة، وذلك بتحريك أشياء أو رسوم .

نسخة الاختبار Answer print

النسخة الأولى التى تجمع بين الصورة والصوت، معدة للعرض فى دور السينما، من الفيلم فى حالته النهائية (تسمى فى مصر النسخة زيرو) .

الخصم، مضاد البطل Antagonist

الشخص أو العنصر أو القوة الذى يعارض الشخصية الرئيسية فى الفيلم، فى جهوده للوصول إلى هدف ما .

مضاد الذروة Anticlimax

هبوط غير مقصود فى التوتر يتبع ذروة الفيلم، سببته محاولة كاتب السيناريو فى أن يتخطى الذروة بمادة اضافية تتعرض لأمور ثانوية . ويعود هذا عادة إلى فشل الكاتب فى التعرف على العنصر الأساسى للخطر الذى يهدد رغبات الشخصية الرئيسية . ومتى تم التغلب على هذا التهديد ينتهى الفيلم، إلا من ربط بعض الخيوط فى مرحلة حل العقدة .

مصمم المناظر Art director

الشخص الذى يصمم مناظر الفيلم ويشرف على بنائها .

الصوت Audio

الصوت، بما يضمنه من حوار، وتعليق (من خارج الصورة)، وموسيقى، ومؤثرات . وجانب الصوت (أى الجانب الأيسر فى حالة الكتابة باللغة العربية) من السيناريو ذى العمودين، هو الجانب الذى يحدد عناصر الصوت التى يجب أن تتضمنها اللقطات .

الضوء الخلفى Back light

ضوء يلقى من مسافة فى خلف المنظر على الممثلين أو الأشياء الموجودين فى المستوى الأمامى، ليفصلهم عن المستوى الخلفى معطياً الإيحاء بالعمق فى الصورة.

الفناء الخلفى Back lot

ذلك الجزء من ممتلكات الأستديو الذى يضم الشوارع والواجهات المزيفة للمبانى وما إلى ذلك لاستخدامها فى تصوير مواقع مزيفة .

المستوى الخلفى Background

الحركة والأشياء والمناظر البعيدة عن آلة التصوير فى أى لقطة أو لقطات .

ضوء للمستوى الخلفى Background light

ضوء يستخدم فى إضاءة المستوى الخلفى للقطة .

Beat — **خبطة، نبضة**

توقف لحظى مصمم مسبقاً، خلال حركة ممثل أو نقطة للحوار .

Big close up — **لقطة قريبة جداً**

الإصطلاح البريطانى للقطة القريبة للغاية .

Business — **شغل حركى**

حركة يتم تقديمها من أجل بناء أو تقوية الشخصيات والمشاهد ونقط الحبكة وما إلى ذلك .

Busy — **مزدحم**

عندما تتضمن اللقطة أو المشهد حركة وتفاصيل غير ضرورية تزيد عن الحاجة، تلفت الأنظار بعيداً عن الإنطباع المطلوب .

Camera angle — **زاوية التصوير**

وجهة النظر التى تغطى منها آلة التصوير (الكاميرا) الموضوع . وعلى هذا فاصطلاح " زاوية مرتفعة " يعنى أن آلة التصوير تتجه إلى أسفل إلى الموضوع .

و" زاوية منخفضة " تعنى أن آلة التصوير تتجه إلى أعلى، وهكذا ،و" زاوية أخرى " تعنى ببساطة أن تستمر آلة التصوير فى تسجيل الحركة المعينة ولكن من وضع مختلف .

Caper film — **فيلم حيلة**

فيلم مغامرة يرتكز على سرقة رئيسية، عادة من وجهة نظر اللصوص .

Cast list — **قائمة الأدوار**

قائمة (مع وصف مختصر فى أغلب الأحيان) للأدوار التى يقوم الممثلون بأدائها فى فيلم ما .

Character — **شخصية**

شخص فى الفيلم .

Characterization — **بناء الشخصيات**

كل التفاصيل عن المظهر والسلوك الذى يبتكره كاتب السيناريو لكى يحدد شخصا ما فى القصة كفرد .

Chase — **مطاردة**

استخدام ملاحقة شخصية لأخرى لخلق التشويق فى فيلم ما .

Cheat — **خدعة**

تصوير فيلم أو تركيبه بطريقة تحاكى الواقع بتزييف العلاقة بين الأشخاص والأشياء .

ذروة Climax

النقطة فى السيناريو التى يصل عندها الصراع بين الرغبة والخطر إلى أقصى قمته

لقطة قريبة Close shot

إصطلاح فضفاض لا يحدد إلا أن آلة التصوير قريبة من الموضوع . إنه يقع فى المنطقة المحصورة بين اللقطة القريبة واللقطة القريبة المتوسطة .

لقطة قريبة (ل. ق.) Close up (cu)

• لقطة تركيز تلفت الإنتباه إلى جانب محدد من الموضوع ، مثل تعبير وجهى ، أوضربة بقبضة اليد ، أو كتابة على شيء ما .

تعليق Commentary

تعليق على فيلم يقرأه صوت من خارج الشاشة فى مواقف تصلح لأن يكون الصوت كذلك .

تعقيد Complication

تطوير جديد وغير متوقع للقصة بحيث يؤدى بالشخصية الرئيسية / البطل إلى الخسارة فيما يتعلق بسعيه إلى هدفه النهائى . إنه مواجهة فى واقع الأمر ، كاملة بالهدف والصراع والكارثة .

تكوين Composition

ضبط إطار مساحة الصورة للحصول على التوزيع والتوازن المطلوبين بين الضوء والكتلة والظلال والألوان والحركة .

صراع Conflict

التفاعل بين القوى التي تسعى لتحقيق أهداف تتضارب مع بعضها البعض في نفس الوقت .

مواجهة Confrontation

وحدة من وحدات الصراع وأحد المكونات الرئيسية في بناء الحبكة . إنها صراع بين قوى متعارضة في وقت واحد ، يحاول فيه شخص أو مجموعة تحقيق هدف مباشر بينما يحاول شخص آخر أو مجموعة أن يحول دون تحقيق الهدف المذكور . والشكل الأساسي للمواجهة يدخل ضمن الهدف - الصراع - الكارثة ، حيث تمثل الكارثة حصيلة لها عواقب خطيرة تهدد

رغبات الشخص الأول أو المجموعة .

تتابع Continuity

١- سيناريو تنفيذي كامل التفاصيل .

٢- اصطلاح بريطاني عن خط القصة .

تركيب متتابع Continuity cutting

تركيب الفيلم بحيث يقدم حركة سلسة منطقية متدفقة تحافظ على إيهام المتفرجين بالواقع .

التباين Contrast

مقارنة عنصر ما (موقف أو شيء أو شخص أو عاطفة) بآخر مختلف اختلافاً ملحوظاً .

تحايل Contrived

صفة تنتقص من قدر شيء في السيناريو ، يفيد بأن أحد مراحله أو عناصره أو حيله غير مقنعة ومصطنعة ولراحة المؤلف فقط . ولما كان كل ما في السيناريو عبارة عن تحايل أصلا ، فإن هذه الصفة أصبحت بلا معنى ، وتوضح فقط أن شخصاً ما لا يرتاح إلى شيء ما في القصة أو طريقة العرض ويتوقف الأمر عندئذ على أن يقوم الكاتب بإجراء تحايل أكثر إرضاء .

ثبت أسماء العاملين Credit

عنوان يثبت اسم المختص (المنتج أو المخرج أو الكاتب أو الممثل أو أحد الفنيين) الذي قام بعمل محدد في الفيلم .

أزمة Crisis

قمة تطور السيناريو السينمائي ، يسببها تهديد رئيسي لفرصة البطل في الوصول إلى تحقيق هدف قصته .

قطع Cut

تغيير فوري من لقطة إلى أخرى ، بلصق الجزئين من شريط الفيلم معا .

لقطة مقتطعة Cutaway shot

هي لقطة ، في التركيب المتتابع ، لا تتضمن أي جزء من اللقطة السابقة ، مثلما يحدث عندما ينظر الممثل إلى خارج النافذة وتوضح اللقطة التالية ما يراه .

لقطة رجوع Cut back

اللقطة التي تلي اللقطة المقتطعة، إذا ما عادت بنا إلى الحركة السابقة، مثلما يحدث عندما تنتهي اللقطة التي توضح ما يراه الممثل خارج النافذة، وتليها لقطة رجوع تضم الممثل وهو يبتعد عن النافذة ويواصل الحركة التي كان يقوم بها من قبل.

لقطة مندرجة Cut-in

لقطة متوسطة أو قريبة أو تفصيلية أو ما إليها، تصور لكي تدخل مندرجة في المشهد العام.

مركّب، تركيب Cutter, cutting

الشخص الذي يقوم بتقطيع شرائط الفيلم، لتمييزه عن المونتير الذي يقوم باختيار الأطوال التي ستستخدم ويحدد أين يتم القطع واللصق.

نهار بديل لليل Day for night

لقطات تصوير خارجي في ضوء النهار للإيحاء بالليل باستخدام المرشحات.

حل Denouement

ربط أطراف قصة الفيلم فيما يلي الذروة مباشرة، وهنا تتم الإجابة على الأسئلة وينتهي التوتر ونصل إلى نهاية ترضينا عاطفياً وهكذا.

العناية الإلهية Deus ex machina

عندما يتدخل الرب أو كاتب السيناريو لكي ينقذ الفيلم من نهايته المنطقية.

مخرج Director

الشخص الذي ينقل إلينا السيناريو ويشرف على تنفيذ الفيلم.

مزج Dissolve (lap dissolve)

تأثير بصري يتم به طبع ظهور تدريجي على اختفاء تدريجي يسبقه بحيث تحل لقطة تدريجيا محل لقطة سابقة، ويستخدم المزج غالبا للدلالة على إنتقال في الزمان أو المكان بين مشهدين.

تسجيلي Documentary

كلمة لها تفسيرات مختلفة بعدد من يذكرها من الناس. وهي تشير بصفة عامة إلى الفيلم الذي يتجنب الخداع والصياغة الدرامية من أجل الوصول إلى الواقعية في أبعد مدى لها، معتمداً على التصوير في أماكن فعلية بممثلين غير محترفين يعيشون الأدوار التي يؤدونها في الحياة.

عربة Dolly

مسطح صغير له عجلات يستخدم لتحريك آلة التصوير بنعومة أثناء التصوير .

لقطة متحركة Dolly shot

لقطة مصورة من عربة متحركة .

النظام الثنائي Double system

نظام في الفيلم الناطق تكون فيه الصورة والصوت مسجلين منفصلين ولكن في بكرات متزامنة بكل دقة ، وبذا يتم تحسين الصوت وتبسيط المونتاج .

خفض Down

خفض جهارة الموسيقى أو المؤثرات الصوتية ، كما فى تعليمات السيناريو ، مثل : " الموسيقى : خفض إلى المستوى الخلفى " أو الموسيقى : خفض واختفاء " .

مشهد درامى Dramatic Scene

مواجهة .

مزج أو إعادة تسجيل dub

١- مزج : إعادة تسجيل شرائط صوت متعددة فى شريط واحد مركب.

٢- إعادة تسجيل الحوار أو أى أصوات أخرى لتتفق مع الحركة فى لقطات سبق تصويرها .

يركّب (تركيب، مركب) Edit (editing , editor)

يختار ويرتب ويقلم ويلصق اللقطات معا للحصول على أفضل تأثير ووقع .

مجرى المؤثرات Effects track

مجرى المؤثرات الصوتية الذى تم عليه تسجيل المؤثرات الصوتية للفيلم .
و تتراوح هذه من صوت وقع الأقدام إلى طلقات الرصاص إلى صوت محرك سيارة تتسابق .

تقمص وجدانى Empathy

ميل المتفرجين للمشاركة فى تجارب شخصيات الفيلم ، عندما يتعرضون مثلا لتهديد من شخص .

معتمد على الأحداث Episodic

بناء السيناريو أو الفيلم بحيث يهتم بالتركيز على الأحداث ، أكثر مما يهتم بالتتابع أو بخلق إحساس بالحركة المتزايدة . وفيلم " بارى ليندون " مثلا

فيلم يهتم بالأحداث .

يؤسس Establish

يوضح كل عنصر مهم لفهم وتقدير المشهد أو الفيلم ، كما يوضح علاقة هذا العنصر بالمشهد أو بعناصر الفيلم الأخرى .

فيلم للإستثمار أو الدعاية Exploitation film

فيلم ذو ميزانية منخفضة من أجل جمهور متخصص محدد - من هواة الرعب أو راكبى الدراجات وما إلى ذلك .

شرح، عرض Exposition

تقديم معلومات من الماضى ضرورية لفهم قصة الفيلم .

خارجى Exerior(EXT)

لقطات يتم تصويرها خارج الجدران .

لقطة قريبة جداً Extreme Close Up (ECU)

لقطة تركيز قوية ، مثلما يحدث عندما تملأ عين الإنسان الصورة كلها .

لقطة بعيدة جداً Extreme long shot(ELS)

لقطة تقلل من حجم الشيء بالنسبة للمستوى الخلفى بمعدل ملحوظ ، أكثر مما فى اللقطة البعيدة .

تدرج (فى الظهور أو الاختفاء) Fade

تأثير بصرى يستخدم كوسيلة إنتقال زمانى أو مكانى ، بحيث تأخذ الصورة تدريجيا فى الإظلام (إختفاء تدريجى) أو تأخذ تدريجيا فى الوضوح من السواد (ظهور تدريجى) . ويبدأ كل فيلم ب- (ظهور تدريجى) وينتهى ب- " إختفاء تدريجى " . وقد يستخدم التدرج خلال الفيلم كعلامات للفصل والربط ، تفصل بين الأجزاء الرئيسية للفيلم . والتدرج كعلامة فصل ، أقوى كثيراً من المزج ، و يجب ألا يختلط معه كإصطلاح .

ضوء الملء Fill light

ضوء يستخدم لملء مناطق الظلال التى يلقيها الضوء الرئيسى وذلك لتوازن الصورة .

عودة إلى الماضى Flashback

تقديم لقطة أو مشهد ، خلال فيلم ، للكشف عن شيء من الماضى ، مثلما يحدث عندما يتذكر شخص ما حدث فى الماضى .

مسطح Flat

إطار خشبى يشد عليه قماش ملون، يستخدم كخلفية للحدث .

لقطة متابعة Follow action (follow shot)

تتحرك خلالها آلة التصوير أفقياً أو رأسياً وهى مثبتة على الحامل أو على عربة بحيث تحافظ على أن تبقى الحركة الرئيسية مركزاً للإهتمام .

مقدمة المنظر، المستوى الأمامى Foreground

الحركة والأشياء وأجزاء المنظر القريبة من آلة التصوير فى لقطة أو لقطات معينة .

إطار، صورة Frame

١- صورة واحدة من جزء من الشريط السينمائى .

٢- يراعىَ تكوين الصورة فى اللقطة بحيث تتضمن أو تستبعد أو تركز الإنتباه على أشياء معينة، كما يحدث عندما نقول : " يتم تكوين الصورة داخل هذه اللقطة بحيث يبدو إقتراب المسافة بين الفارسين واضحاً من الوهلة الأولى " .

تثبيت الصورة Freeze- Frame

تكرار صورة واحدة من الشريط (عن طريق الطبع البصرى) بحيث تظل أمامنا على الشاشة طوال المدة المطلوبة لذلك .

مشهد فرنسى French scene

وحدة درامية فى نظام له دلالة يقضى بأن تبدأ كل لقطة بدخول أو خروج رئيسى .

لقطة شاملة Full shot

لقطة تشمل كل موضوع التصوير، سواء كان فرداً أو مجموعة أو سيارة أو منزل .

حيلة Gimmick

وسيلة بارعة فى الحبكة، تساعد خاصة على حل المشكلة التى يعرضها الفيلم .

لقطة إتجاه مباشرة Head- on shot

التحرك تجاه آلة التصوير مباشرة، كما يحدث أحيانا فى حالة الشخص الذى يسير فى صالة ممتدة .

شرير Heavy

شخصية من النوع الشرير .

إضاءة من الطبقة العالية High-Key lighting

إضاءة تغلب فيها المساحات التى تغمرها الإضاءة الوافرة ، كما فى أغلب الأفلام المضحكة .

رباط (أو خطاف) Hook

١- حدث ملفت للنظر ، أو حركة فريدة فى نوعها ، أو ما إلى ذلك مما يستخدم لكى يشد انتباه المتفرجين فى بداية الفيلم .

٢- حيلة للربط (مثل السؤال - الجواب والتكرار و الاتفاق . . إلخ) تستخدم لربط الحوار ببعضه ، أى ربط كل كلام بالكلام الذى سبقه مباشرة .

توحد Identification

ميل المتفرجين على السيناريو لأن يتحيزوا لأحد الجانبين ، فغالبا ما يهللوا للبطل ويسخطوا على الشرير .

لقطة مندرجة Insert

لقطة غالباً ما تكون قريبة جداً من شيء ما أو أحد التفاصيل (خطاب أو صورة أو يد أو وشم) ويمكن تصويرها بطريقة تستبعد كل ما حولها . وبالتالى فيمكن تصويرها بعد تصوير المشهد ثم إدخالها فى مكانها من التتابع فى مرحلة التركيب ، لتندرج ضمن المشهد .

داخلى Interior (INT..)

لقطة تصور داخل الجدران .

خطر محيق Jeopardy

أى شيء يهدد الفرص المتاحة للشخصية لكى تحقق هدفها فى القصة وتنفذ رغبتها .

قطع مفاجيء Jump cut

وصل لقطتين مأخوذتين من نفس الزاوية ، وخاصة إذا استبعد هذا الوصل جزءا من الحركة . ويكون التأثير عبارة عن عدم تتابع واهتزاز .

الإضاءة الرئيسية Key light

مصدر الضوء الرئيسى للقطة .

الدور الرئيسى Lead

الشخصية الرئيسية أو الدور الرئيسى فى الفيلم .

وضع الإضاءة Lighting set-up

إختيار أماكن المصابيح لإضاءة لقطة أو لقطات معينة . ولما كانت هذه المهمة تستغرق ساعة كاملة على الأقل ، فإنها تشكل بنداً رئيسياً من بنود التكاليف . وكل ما يبذله كاتب السيناريو لتقليل عدد الأوضاع فى فيلمه يضيف نجمة إلى تاجه .

لقطة فى الفضاء Limbo shot

لقطة تبدو وكأن تصويرها قد تم فى الفضاء ، وليس لها منظر عادى وإن كان بها بعض المكملات (الأكسسوار) . ويتم عادة تصويرها أمام ستار كبير خلفى من القماش الخالى من أى رسم أو نقوش ، يسمى سيكلوراما .

حوار متزامن Lipsync

تسجيل الحوار فى تزامن دقيق مع التصوير ، بحيث تتفق الكلمات مع حركة الشفاة تماما .

موقع Location

مكان طبيعى فعلى للحدث ، لتمييزه عن مكان قاعة التصوير (البلاتوه) .

لقطة عامة (بعيدة) Long shot(LS)

لقطة تربط الموقع بالخلفية . وغالبا ما تكون عبارة عن لقطة تأسيسية أو توجيهية .

حلقة (ثنية) Loop

جزء من الشريط السينمائى يلتصق أوله بآخره ليصبح حلقة متصلة ، يمكن عرضها باستمرار على الشاشة ، كدليل للممثلين عند إعادة تسجيل الحوار ، حتى تتفق حركة الشفاة أو غيرها من الحركات مع الصوت .

إضاءة من الطبقة المنخفضة Low-key lighting

إضاءة تسود فيها المناطق المظلمة والظلال ، كما فى أغلب أفلام الرعب .

سبب النزاع Macguffin

سبب النزاع فى الفيلم ، وهو الشىء الذى تتنافس كل الأطراف على انقاذه أو سرقته .

حاجب Mask

حجب جزء من مجال الرؤية الذى تصوره آلة التصوير ، كما فى حالة الحجب للإيحاء بالنظر من خلال ثقب الباب أو من خلال نظارة مكبرة .

لقطة رئيسية Master scene

لقطة توجيهية (غالبا ما تكون لقطة عامة) تتضمن كل الحركة (أو جزءاً كبيراً منها) فى مشهد بأكمله . ويتم بعد ذلك تصوير بعض لقطات قريبة (مندرجة) لإعادة الحركة لإدراجها فى المشهد بقصد التركيز على تفاصيل مناسبة .

سيناريو المشاهد العامة Master scene script

سيناريو يتضمن تفاصيل الحركة والحوار لفيلم سينمائى ، ولكنه لا يتضمن إطلاقا أى تعليمات للتنفيذ أو تحديد لزوايا التصوير أو تقطيع للحركة إلى لقطة تلو أخرى .

لقطة قريبة متوسطة (ل .ق.م) Medium close up(MCU)

لقطة يقع حجمها فيما بين اللقطة المتوسطة واللقطة القريبة

لقطة عامة متوسطة (ل.ع.م) Medium long shot(MLS)

لقطة يقع حجمها فيما بين اللقطة المتوسطة واللقطة العامة .

لقطة متوسطة (ل . م.) Medium shot (ms)

لقطة لموضوع التصوير نفسه ، مع ما قد يظهر من الخلفية بالصدفة .

مجسم صغير Miniature

نموذج مجسم من مقاس صغير لشىء أو منظر ، يستخدم لخفض تكاليف تصوير الفيضانات وحوادث تصادم القطارات وسقوط الطائرات وما إلى ذلك .

مزج (المختص بالمزج) Mix (mixing, mixer)

الجمع بين عناصر الصوت (أصوات أشخاص وموسيقى ومؤثرات) من شرائط مختلفة وبالنسبة المطلوبة على شريط تسجيل واحد .

مونتاج (بالمفهوم الإنجليزى) Montage

الجمع بين عدد من اللقطات القصيرة والمؤثرات البصرية ، لتستخدم للإنتقال أو لخلق تأثير عاطفى . وقد تركز شهوراً من البحث فى ثوان أو دقائق مثلا ، أو قد تكشف عن الإنحراف فى تفكير شخصية معينة فى حالة الجنون أو فى تجربة تعاطى مخدرات . . .

بدون صوت MOS (mit out sound)

تعبير فكاهى يعنى تصوير لقطة أو مشهد صامتا .

الدافع Motivation

الأساس المنطقى لحركة الشخصية .

لقطة متحركة Moving shot (travel shot)

لقطة يتم تصويرها من عربة متحركة .

موفيولا Moviola

جهاز لمشاهدة الصورة والاستماع إلى الصوت ، يستخدم فى مراحل تركيب الفيلم .

مجرى الموسيقى Music track

مجرى الصوت الذى تم عليه تسجيل موسيقى الفيلم .

نص التعليق Narration script

التعليق المعد لكى يستخدمه معلق الفيلم فى المواقف التى تسمح بتسجيل الصوت من خارج الصورة .

معلق Narrator

معلق (لا نراه غالباً على الشاشة) يتلو تعليقات وتفسيرات مناسبة من أجل شريط الصوت .

فيلم لغير دور السينما Nontheatrical film

فيلم يتم عرضه فى المدارس والكنائس والنوادى وما إليها . ويستخدم فى الإعلام والتأثير والإيحاء أكثر مما هو للترفيه .

فيلم عن رعاة البقر Oater

فيلم من أفلام رعاة البقر فى الولايات الغربية من أمريكا .

مشهد إجبارى Obligatory scene

المواجهة عند ذروة الفيلم ، عندما يكون قد تم تأسيس كل عناصرها . وما لم يقع الصدام المناسب بين هذه العناصر فإن المتفرجين سيصابون بإحباط وخيبة أمل .

لقطة فردية (لقطة ثنائية وثلاثية وهكذا)

One- shot(two- shot, three- shot, etc..)

لقطة تتضمن فردا واحدا ، أو اثنين أو ثلاثة . . . إلخ .

مؤثرات بصرية Optical effects (opticals)

تغيير لقطة الفيلم السينمائى بخطوات تتبع نظاماً معيناً ، بواسطة جهاز الطبع البصرى . وغالبا ما يتم هذا بقصد الحصول على فواصل الانتقال . وتتضمن المؤثرات البصرية عامة الظهور التدريجى والإختفاء التدريجى والمزج والمسح والطبع المزدوج وما إلى ذلك .

Pan **حركة أفقية**

تحريك آلة التصوير أفقيا (بان) من اليمين إلى اليسار أو العكس ، وهى مثبتة على الحامل وأثناء تصوير اللقطة . أما الحركة الرأسية من تحريك آلة التصوير فتسمى (تلت) .

Parallel action **حركة متوازية**

أطوال من الشريط تظهر فيها الحركة فى مواقع مختلفة فى وقت واحد تعرضها سلسلة من المشاهد المتعاقبة ، وذلك بالتقطيع ذهاباً وإياباً من موقع إلى آخر .

Pay off **يجنى الثمار**

عندما يستغل كاتب السيناريو شيئا سبق أن مهد له استغلالاً متميزاً ، مثلما يحدث فى ذروة الفيلم ، عندما يواجه البطل الشرير بمسدس سبق الإشارة إليه .

Persistence of vision **استمرار الرؤية**

قدرة شبكية عين المتفرج على الإحتفاظ بصورة الشىء المعروض لمدة جزء من الثانية بعد أن تختفى الصورة . هذه الظاهرة التى جعلت الصور المتحركة ممكنة ، حيث يرى المتفرجون تتابع الصور الثابتة وكأنه تدفق مستمر من الحركة المتصلة .

Picaresque **قصة متشرد**

فيلم يهتم بالأحداث عن دراما فى عصر سابق تروى مغامرة متشرد محتال . مثال فيلم "توم جونز"

Plant **غرس**

تأسيس يبدو مرتجلاً ، لفكرة أو شخصية يتم إستغلالها بوضوح فيما بعد فى الفيلم . ومثال ذلك عندما نرى مسدسا فى أحد الأدراج عند فتح الدرج المذكور للحصول على قلم للكتابة .

Plant, false **غرس زائف**

غرس ظاهرى لا يؤدى إلى نتيجة . مثال : عندما يجد البطل ديناراً يوغسلافياً عند تغيير العملة - دون أى إشارة إليه على الإطلاق بعد ذلك . هنا يصبح للمتفرجين الحق فى التأفف والسخط من هذا التصرف .

Plot **الحبكة**

الخطة الدرامية للأحداث كما يخططها الكاتب لتوجيه عواطف المتفرجين .

خط الحبكة Plot line

١- جملة حوار ضرورية لتطوير الحبكة أو لفهمها .

٢- خط قصة الفيلم .

وجهة نظر Point of view(POV)

١- لقطة يقترب فيها وضع آلة التصوير من وضع شخصية معينة ، بحيث يرى المتفرجون ما يمكن أن تراه الشخصية المذكورة .

٢- موقف .

مأزق Predicament

موقف فى السيناريو يقلق الشخصية الرئيسية عاطفياً بحيث يضطر إلى أن يتصرف تصرفاً يهدف إلى تغيير الموقف المذكور .

فكرة أساسية Premise

سؤال افتراضى " ماذا يحدث لو . . . ؟ " يزودنا بالفكرة الأساسية (ولوح القفز) التى تنبنى عليها قصة الفيلم .

لقطة عرض خلفى Process shot

لقطة تتم فيها حركة المستوى الأمامى أمام شاشة نصف شفافة ، يتم عليها عرض فيلم لصورة المستوى الخلفى ، بكل ما يتضمنه من حركة .

منتج Producer

الفرد الذى يخطط انتاج الفيلم وينسق العمل فيه ويشرف عليه .

تقدم Progression

تحرك السيناريو إلى الأمام تجاه ذروته خلال إدماج المعلومات الجديدة وتطوير المواقف .

تناسب Proportioning

ملاءمة التركيز مع الأهمية فى السيناريو السينمائى ، ببناء بعض الأجزاء كبيرة مع المحافظة على بقاء أجزاء أخرى صغيرة .

التخطيط الأولى Proposal out line

بيان مختصر عن الهدف ، والجمهور المستهدف ، والتصور والمواصفات الخاصة بالفيلم التسجيلى المقترح .

البطل Protagonist

الشخصية الرئيسية فى الفيلم ، الشخصية التى يهتم المتفرجون بمستقبلها إلى أقصى حد .

إنقاذ سريع Quick Save

حل مشكلة الفيلم فى وقت أقل مما يبدو مقبولاً ، وتحت ظروف غالبا ما يكون سببها الوحيد هو راحة كاتب السيناريو .

عرض خلفى Rear Projection

عرض فيلم سينمائى على شاشة نصف شفافة من الخلف بحيث يقدم منظرا خلفيا لحركة حية تتم أمامه .

تخفيف Relief

مشهد أو مشاهد مصممة لتخفيف توتر المتفرجين ، عن طريق المرح ، بعد مرحلة من الإثارة العنيفة .

حل Resolution

هزيمة الرغبة على يد الخطر ، أو العكس ، نتيجة لسلوك البطل فى قمة الصراع التى هى الذروة . تخلص البطل من أزمته . طريقة حل المشكلة الرئيسية التى يقدمها السيناريو .

نكتة مستمرة Running gag

إرساء المرح على حدث معين أو نوع من السلوك ، بتكراره خلال تطور الفيلم .

النسخة السريعة (النتاج اليومى) Rushes (dailies)

الشرائط التى يتم تحميضها أثناء الليل (أو بأسرع ما يمكن) لمشاهدتها فوراً لإختبار جودة التصوير والآداء .

منظر Scene

اصطلاح أصبح مرنا فى هذه الأيام بحيث يكاد لا يكون له معنى . وعلى هذا فقد يشير إلى : (١) منظر ، أى ديكور . (٢) لقطة . (٣) مشهد . (٤) مواجهة

سيناريو Script

مجموعة من المواصفات المكتوبة من أجل إنتاج فيلم سينمائى .

لتخبيط المقاعد Seat- slammers

سطور زائدة فى بداية سيناريو الفيلم ، حيث تفترض أن المتفرجين يكونون وقتئذ مشغولين بالبحث عن مقاعدهم والإستقرار فيها ، أكثر من متابعتهم للفيلم .

إنتقال صوتى Segue

إنتقال ناعم سلس من صوت (وخاصة من قطعة موسيقية) إلى صوت آخر .

مشهد Sequence

١- سلسلة من اللقطات مرتبطة ببعضها ، يجمع بينها عنصر مشترك ، هو المنظر أو التطور أو الحركة أو الشخصية أو الحالة النفسية أو ما إلى ذلك .

٢- جزء رئيسى من الفيلم ، يقابل الفصل فى الكتاب .

تخطيط أولى للمشاهد Sequence outline

قائمة ووصف موجز للمشاهد التى سيتضمنها الفيلم .

منظر (أو ديكور) Set (setting)

منظر صناعى مشيد ، حيث يدور الحدث الذى سيتم تصويره .

قائمة المناظر

قائمة بكل المناظر التى ستستخدم فى الفيلم . وإذا أضيفت هذه القائمة إلى السيناريو (وهذا لا يحدث دائما) فإنها تجىء بعد قائمة أدوار الممثلين ، وقبل نص السيناريو .

منظر (أو ديكور) Setting

البيئة التى سيتم بداخلها حدوث جزء معين من الفيلم ، مثل حجرة نوم أو صالة رقص أو مزرعة ألبان أو رصيف ميناء أو ما إلى ذلك .

فيلم يستغل الجنس Sexploitation film

فيلم (قد يكون من مرتبة *) يعتمد فى جاذبيته أساساً على النشاط الجنسى الواضح .

سيناريو تنفيذى Shooting script

سيناريو تفصيلى يصف أحداث الفيلم لقطة تلو أخرى ، ويستخدم كبرنامج عمل للإنتاج .

لقطة Shot

سلسلة من الصور الثابتة تلتقطها آلة تصوير سينمائى ، من لحظة دورانها إلى لحظة توقفها فى دفعة واحدة متصلة .

قائمة اللقطات Shot list

سيناريو تنفيذى .

موقف Situation

الظروف الروائية التى تتكشف عندما يبدأ الفيلم .

Skin flick **فيلم جنسى**

Sound effects (SFX) **مؤثرات صوتية**

أى صوت من أى مصدر ، غير صوت التعليق والحوار المتزامن والموسيقى .

Sound stage **قاعة تصوير صالحة صوتياً**

بناء أو جزء من بناء مصمم لتصوير الأفلام الناطقة .

Space opera **فيلم خيال علمى**

Special effects **مؤثرات خاصة**

تقنية الحصول على مؤثرات تصوير غير عادية لا يمكن الحصول عليها بالإجراءات العادية .

Speculation **مضاربة**

الكتابة مقابل أجر محتمل . إن الكاتب هنا لا يتقاضى أجراً إلا إذا رضى المنتج أو شخص آخر مسئول عما كتبه . وهذا أمر ممنوع بحكم لوائح رابطة كاتبى السيناريو .

Spine **العمود الفقرى**

العمود الفقرى لهيكل السيناريو ، إنه الحبكة الأساسية .

Splice **لصق**

لصق شريطين من الفيلم بطريقة من عدة طرق متنوعة .

Split screen **شاشة مقسمة**

فيلم معد بحيث تظهر لقطات مختلفة فى نفس الوقت على أجزاء مختلفة من الشاشة عند العرض .

Step outline **تخطيط أولى لخطوات التتابع**

تخطيط أولى للمشاهد لفيلم روائى سينمائى أو تليفزيونى ، يحدد الحركة التى ستدور فى كل مشهد بينما تتطور القصة .

Sting **لدغة**

صوت ملفت للسمع (موسيقى ، صيحة . . . إلخ) يستخدم للتركيز أو الوصل فى الفيلم .

Stock shot **لقطة من المكتبة**

أطوال من لقطات لأماكن محلية أو لحركات معينة أو ما إلى ذلك ، تسحب من مكتبات الأفلام لتقليل الحاجة إلى تصوير المشاهد المرتبطة بها .

Story **قصة**

١- فى الفيلم الروائى، هى سجل لكيف يتعامل شخص ما مع الخطر الذى يهدده .

٢- بصفة عامة، هى خطة تقديم محتويات الفيلم .

محلل القصة Story analyst

موظف فى قسم القصة بالأستديو، مهمته تقييم وتلخيص القصص التى يحتمل تحويلها إلى سيناريوهات .

لوحة القصة Story board

سلسلة من الإسكتشات، يصحبها عادة تعليق، لأحداث الفيلم المقترح . وهى مصممة لتقديم تخطيط تطور الفيلم فى أشكال مرئية .

خط القصة Story line

الخط الرئيسى لتطور السيناريو . إقرأ الإصطلاح على أنه تخطيط أولى للقصة، ولن تكون قد أخطأت كثيرا .

معالجة القصة Story treatment

بناء أولى شبه درامى بالفعل المضارع للسيناريو .

بناء Structure

الهيكل العام للسيناريو، وشكل تنظيمه . والجمع بين عناصر القصة فى مثل هذا الشكل .

آلة تصوير (كاميرا) ذاتية Subjective camera

أسلوب يستخدم أحيانا في الأفلام الإرشادية، حيث تحاول آلة التصوير أن تتخذ وجهة نظر الدارس . كما يمكن مشاهدة نفس الأسلوب في مجالات أخرى، حتى في مجال الفيلم الروائي، وربما يكون المثال البارز لهذا هو فيلم " سيدة في البحيرة " (أمريكا ١٩٤٦) حيث لم يظهر الشخص صاحب وجهة النظر على الشاشة إطلاقا طوال مدة الفيلم .

حبكة فرعية Subplot

قصة داخل القصة، تتضمن غالبا شخصيات تابعة وتتطور أحداثها بموازاة أحداث الحبكة الرئيسية . وهدف الحبكة الفرعية عادة هو توفير التخفيف من توتر الحبكة الرئيسية .

طبع مركّب Superimposure

لقطة أو لقطات يتم فيها طبع صورة فوتوغرافية على أخرى، كما في تأثيرات الأشباح والعناوين وما إليها .

Suspence **تشويق**

عدم التأكد مما سيحدث . الخوف من أن شيئا سيحدث أو لن يحدث .

Swish pan (blur pan, whip pan) **حركة أفقية خاطفة**

وسيلة انتقالية تتم فيها حركة أفقية سريعة بحيث يستخدم عدم وضوح الصور في التغيير من منظر إلى آخر .

Synchronization **تزامن**

مطابقة مضبوطة لصوت الفيلم مع حركته ، ولصوت الكلام مع حركة الشفاه .

Synopsis **ملخص**

تخطيط أولي موجز لمضمون الفيلم المقترح .

Tagline (curtain line, punch line) **السطر الأخير**

الكلام الأخير في مواجهة أو حدث أو مشهد ، وهو عادة ما يعلو على كل الكلام الذي سبقه .

Tail-away shot **لقطة إبتعاد**

التحرك بعيدا عن آلة التصوير مباشرة ، كما يحدث إذا كانت اللقطة لظهر رجل يبتعد .

Take **إلتقاطة**

المرة الواحدة من تصوير اللقطة .

Target audience **الجمهور المستهدف**

المجموعة التي يصمم الفيلم لكي يجتذبها .

Teaser **مثير للجذب**

حركة مثيرة للاهتمام قبل ظهورالعناوين تستخدم للفت نظر المتفرجين ، وخاصة في أفلام التليفزيون .

Technical advisor **مستشار فني**

شخص ذو خبرة تفصيلية بمادة موضوع الفيلم ، يكلف ليعاون كاتب السيناريو في تحضيره .

Tempo **إيقاع**

الإنطباع بسرعة الخطو في الفيلم .

Theme **فكرة**

رسالة السيناريو الواضحة .

حركة رأسية Tilt

تحريك رأسي لآلة التصوير وهي مثبتة على رأس الحامل، أثناء تصوير اللقطة .

تصوير بفواصل زمنية Time- lapse photography

أسلوب تقني يتم بواسطة إسراع الحركة المصورة، وذلك بالسماح بوقت أطول كثيراً كفاصل زمني ثابت بين تصوير كل صورتين متتاليتين، وبهذه الطريقة يمكننا أن نرى النبات وهو يزدهر في دقائق، أو الفصول وهي تتغير أمام عيون المتفرجين .

عناوين Titles

قوائم الفيلم الخاصة بمن عمل ماذا في تنفيذ الفيلم .

انتقال Transition

١ - العبور من مواجهة إلى أخرى .

٢ - أي شيء يصل بين وحدتين متتاليتين أو عنصرين متتاليين في الفيلم .

تخطيط أولي للمعالجة Treatment outline

ملخص بلسان الغائب وبالفعل المضارع لسيناريو الفيلم التسجيلي المقترح أو أي فيلم بصفة عامة .

لقطة متابعة Trucking shot

لقطة من عربة متحركة، وهي عادة عبارة عن منصة لها عجل، تتحرك في أغلب الأوقات بمحازاة الموضوع المتحرك، مع المحافظة على نفس المسافة بينهما .

رفع Up

زيادة جهارة صوت الموسيقى أو المؤثرات الصوتية كما يحدث عندما تحدد تعليمات السيناريو " موسيقى : تبدأ وترتفع " .

الصورة Video

جانب من السيناريو ذي العمودين يصف الحركة التي يتم تصويرها . الجانب الأيمن المرئي .

جهاز المشاهدة Viewer

وحدة آلية / بصرية مكبرة يستخدمها مركب الفيلم لفحصه .

صوت من خارج الصورة Voice- over تسجيل تعليق المعلق لإدماجه في شريط صوت الفيلم .

المطلوب الحصول عليه Weenie

الشيء الذي يرغب البطل في الحصول عليه في الأفلام المبسطة، وفي بعض الأفلام غبر المبسطة، والأشياء المطلوبة مثل : المجوهرات والمعادلات والأموال المسروقة .

حر Wild

فيلم يصور أو صوت يسجل دون أي ارتباط بتزامن بين الإثنين .

مسح Wipe

تأثير بصري للانتقال، يتم فيه أن تبدو الصورة وكأنها تدفع صورة أخرى إلى خارج الشاشة في واحد من عشرات الأشكال .

نسخة العمل Workprint

نسخة من أطوال الفيلم تستخدم في التركيب بحيث تبقى النسخةالأصلية دون أن يمسها أي ضرر .

تغيير البعد البؤري (زوم) Zoom

تظاهر بتحريك آلة التصوير تجاه الموضوع أو بعيداً عنه، بواسطة عدسة لها بعد بؤري متغير .

ملحق د
الأسماء الأصلية للأفلام السينمائية

أقدم فيما يلي الأسماء الأصلية للأفلام السينمائية التي ورد ذكرها خلال فصول هذا الكتاب ، حتى يسهل على القارئ تمييزها ، وهي مرتبة هنا ترتيبا أبجديا حسب ترجمتها العربية ، تيسيراً للرجوع إليها أثناء قراءة الكتاب . (المترجم) .

الأب الروحي	Godfather
الاستحواذ على بيلهام ١٢٣	The Taking of Pelham One Two Three
انـتـوني أدفـرس	Anthony Adverse
أنقذ النمر	Save the Tiger
بـاري لـيـنـدون	Barry Lyndon
الـبـرتـقـالـة الآلـيـة	Clockwork Orange
البعض يفضلونها ساخنة	Some Like It Hot
بـوب وكـارول وتـيـد وآلـيس	Bob & Carol & Ted & Alice
بوني وكلايد	Bonnie and Clyde
تشارلي فاريك	Charley Varrick
الـتـقـاعـد إلى الـحـيـاة	Retire to Life
توم جونز	Tom Jones
ثورة على السفينة بونتي	Mutiny on the Bounty
ثورة على المدمرة كين	The Caine Mutiny
جاتسبي العظيم	The Great Gatsby
جهد أندروميدا	The Anderomeda Strain
حب تلك السيارة	Love That Car
حلقة الاتصال الفرنسية	The Franch Connection
الحي الصيني	Chinatown

Guess Who's Coming to Dinner	خمن من سيحضر للعشاء
Support Your Local Sheriff	دعّم رئيس الشرطة في منطقتك
Casablanca	الدار البيضاء
Vertigo	دوار
Panic in Needle Park	ذعر في نيدل بارك
Gone with the Wind	ذهب مع الريح
Easy Rider	الراكب السهل
The Man in the White Suit	الرجل ذو البدلة البيضاء
The Man in the Golden Arm	الرجل ذو اليد الذهبية
Death Wish	رغبة الموت
The Wind and The Lion	الرياح والأسد
Lady Sings the Blues	السيدة تغني الأغاني الحزينة
Lady in the Lake	سيدة في البحيرة
Sunset Boulevard	شارع غروب الشمس
North by Northwest	الشمال عن طريق شمال الغرب
Shane	شين
The WildBunch	الصحبة المتوحشة
The Maltese Falcon	الصقر المالطي
One Flew over the Cuckoo's nest	طار فوق عش المجانين
Rosemary's Baby	طفل روزماري
Stagecoach	عربة السفر
Cops and Robbers	عسكر وحرامية
The Apple Dumpling Gang	عصابة آبل القصير البدينة
The Return of the Pink Panther	عودة الفهد الوردي
Asphalt Jungle	غابة الأسفلت
Of Mice and Men	الفئران والرجال
Pink Panther	الفهد الوردي
Winning	الفوز
On the Waterfront	في الميناء
The Ladykillers	قاتلو النساء

The Killers	القتلة
The Thomas Crown Affair	قضية توماس كراون
Candy	كاندي
Straw Dogs	كلاب مـن قش
Cleopatra	كليوباترا
The Sting	اللدغة•
The Whom the bell Tolls	لمن تـدق الأجـراس
Mannix	مانكس
The Odessa File	ملف أوديسا
The Producers	المنتجون
High Noon	منتصف الظهيرة
A Star is Born	مولد نجمة
The River	النهر
Psycho	نفوس معقدة
Frenzy	نوبة جنون
Harold and Maude	هـارولـد ومـود
Hennessy	هينسي
Valley of the Dolls	وادي الـعـرائس
Bad Day at Black Rock	يـوم سـيئ في بلاك روك

المترجم فى سطور

أحمد الحضرى من مواليد القاهرة ١٩٢٦.

- مهندس خريج كلية الفنون الجميلة بالقاهرة قسم عمارة ١٩٤٨.
- شهادة فن السينما من جامعة لندن ١٩٥٤ .
- دبلوم دراسات عليا فى الهندسة من جامعه لندن ١٩٥٦.
- نشر أول مقال له فى مصر عن السينما ١٩٥٧.
- ظهر أول كتاب له فى الثقافة السينمائية ١٩٥٩.
- أسس جمعية الفيلم بالقاهرة واصبح أول رئيس لها ١٩٦٠.
- الجائزة الأولى فى النقد السينمائى ١٩٦٤.
- عميد المعهد العالى للسينما بالقاهرة ١٩٦٧.
- مدير نادى السينما بالقاهرة ١٩٦٨ ثم أصبح رئيسا لمجلس ادارته.
- أسس المهرجان القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة عام ١٩٧٠.
- مدير المركز الفنى للصور المرئية ١٩٧٢.
- مدير مركز الثقافة السينمائية ١٩٧٥.
- رئيس المركز القومى للسينما ١٩٨٠.
- رئيس صندوق دعم السينما ١٩٨٤.
- رئيس مهرجان الاسكندرية السينمائى ١٩٨٨.
- رئيس الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما ١٩٨٩.
- تم تكريمه فى المهرجان القومى للسينما رائدا للثقافة السينمائية ٢٠٠٠.
- رئيس تحرير سلسلة كتب " افاق السينما " بدءا من ٢٠٠١.
- مقرر لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٧.
- صدر له ٢٠ كتابا فى السينما حتى الآن بين التأليف والترجمة.

قـائـمة الـكـتب الـمـؤلـفة والـمـتـرجـمة

١- صناعة الأفلام من السيناريو الى الشاشة (ترجمة)
وزارة الثقافة والأرشاد القومى / الادارة العامة للثقافة — ١٩٥٩

٢- رجال السينما (ترجمة)
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطبع والنشر — ١٩٦٢

٣- فن المونتاج السينمائى (ترجمة)
المؤسسةالمصرية العامة للتأليف والترجمة والطبع والنشر — ١٩٦٥

٤- صناعة الافلام الروائية (ترجمة)
مطبوعات نادى السينما بالقاهرة رقم ١ — ١٩٧٦

٥- فن التصوير السينمائى (تأليف)
دار المعارف / سلسلة كتابك رقم ١١٠ — ١٩٧٧
٦- الاخراج السينمائى (ترجمة)
الهيئة المصرية العامة للكتاب — ١٩٨٣
٧- تصميم المناظر السينمائية (ترجمة)
المركز القومى للسينما / الثقافة السينمائية — ١٩٨٣
٨- فن المونتاج السينمائى جزء ٢ (ترجمة)
الهيئة المصرية العامة للكتاب — ١٩٨٧
٩- كتابة السيناريو للسينما (ترجمة)
الهيئة المصرية العامة للكتاب /الألف كتاب الثانى رقم ٦٢ — ١٩٨٨
١٠- قراءة الشاشة (ترجمة)
المجلس الأعلى للثقافة / لجنة السينما — ١٩٨٩
١١- تاريخ السينما فى مصر جزء ١ (تأليف)
مطبوعات نادى السينما بالقاهرة رقم ٤ — ١٩٨٩
١٢- نظرية السينما (ترجمة)
المركز القومى للسينما / الثقافة السينمائية — ١٩٩١
١٣- التمثيل للسينما والتليفزيون (ترجمة)
الهيئة المصرية العامة للكتاب / الألف كتاب الثانى ١٢٢ — ١٩٩٣
١٤- يوسف جوهر أديب السينما المصرية (تأليف)
المهرجان القومى للسينما المصرية — ١٩٩٣
١٥- كيف تتم كتابة السيناريو (ترجمة)
المجلس الأعلى للثقافة / لجنة السينما — ١٩٩٥
١٦- قواعد اللغة السينمائية (ترجمة)
الهيئة المصرية العامة للكتاب / الألف كتاب الثانى ٢٧٣ — ١٩٩٧
- كيف تتم كتابة السيناريو (ترجمة)
(طبعة ثانية) المجلس الأعلى للثقافة / لجنة السينما — ١٩٩٩
١٧- توجية الممثل فى السينما والتليفزيون (ترجمة)
الهيئة المصرية العامة للكتاب / الألف كتاب الثانى — ٢٠٠٤
١٨- سعيد شيمى شاعر الصورة السينمائية (تأليف)
صندوق التنمية الثقافية — ٢٠٠٥
١٩- تاريخ السينما فى مصر جزء ٢ (تأليف)
الهيئة المصرية العامة للكتاب / الألف كتاب الثانى — ٢٠٠٧
٢٠- أهم مائه فيلم فى السينما المصرية (تأليف مع اخرين)
مكتبة الاسكندرية — ٢٠٠٧

كتابة السيناريو للسينما

هذه هى الطبعة المزيدة والمنقحة من كتاب " كتابة السيناريو" الحائز على تقدير المعنيين بفنون السينما لمؤلفه" دوايت سوين"، وهذا الكتاب هو مرجع في موضوعه ومرشد عملي في الأن نفسه. ويقدم الكتاب خطوة بخطوة للقارىء وبكل وضوح الإرشادات والتوجيهات التي يحتاجها لكتابة فيلم تسجيلي أو روائي من لحظة تولد الفكرة انتقالا الى المعالجة واللقطات والمشاهد الرئيسية وصولا الى السيناريو التنفيذي، وانطلاقا من بناء الشخصيات وصولا الى المحطة الأخيرة حيث تكتمل الصيغة النهائية للعمل .

الجديد الذي تقدمه هذه الطبعة هو النماذج المختارة بعناية من أهم وأنجح سيناريوهات الأفلام سعيا لتوضيح مبادىء وتكنيكات هامة يناقشها الكتاب وكذلك لقاءات مع الصناع المحترفين والمنتجين الكبار في عالم الفيلم حيث يكشفون عن أسرار عملية اختيار وتقييم السيناريوهات المقدمه إليهم من كاتبي السيناريو الجدد.

علي مولا